

G A Z E T T E D E S B E A U X - A R T S

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

AVRIL 1958

ÉTUDES

SUR LE

XVII^e SIÈCLE FRANÇAIS

CHANOINE Y. DELAPORTE : ANDRÉ
FÉLIBIEN EN ITALIE. - MARCEL
ROTHLISBERGER : LES PENDANTS
DANS L'ŒUVRE DE CLAUDE
LORRAIN. - MARGARET WHINNEY:
SIR CHRISTOPHER WREN'S VISIT
TO PARIS. - GEORGES WILDEN-
STEIN : INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS
DE JEAN FOREST. - MICHEL FARÉ :
NATURE ET NATURE MORTE AU
XVII^e SIÈCLE. - PHILIPPE HUISMAN :
LES BUSTES DE PIERRE MIGNARD.

CHRONIQUE DES ARTS.

GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

140, FG SAINT-HONORÉ, PARIS
19 EAST 64 STREET, NEW YORK



P R E S S E S U N I V E R S I T A I R E S D E F R A N C E

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
W. R. VALENTINER, Director, North Carolina State Art Museum;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

*J'ai été voir M. Poussin avec M. de la Roche. Je lui ai dit
 par après que les matras du tableau qui sont
 son ouvrage. Mais une petite de la paraffin
 des Poussins. Quel homme et quel plaisir.*

FIG. 1. — Note du journal de Félibien sur une de ses visites à Poussin, 28 août 1647 (f. 31, v°).

ANDRÉ FÉLIBIEN EN ITALIE

(1647-1649)

SES VISITES A POUSSIN ET CLAUDE LORRAIN

FÉLIBIEN, dans la préface de ses *ENTRETIENS*, insiste sur le « grand divertissement » qu'a constitué pour lui son voyage à Rome à la suite d'un ambassadeur, et sur le « plaisir extrême » qu'il éprouve, longtemps après, à repasser son séjour en Italie dans sa mémoire. Il raconte qu'il a connu alors Poussin, et qu'il a vécu dans son intimité.

Mais ce voyage n'était connu que bien mal, par des allusions dispersées dans ses ouvrages; des documents nouveaux vont nous aider à en préciser la date et l'intérêt par des notations précieuses et inédites sur les artistes que le célèbre critique d'art y a rencontrés.

La famille Félibien est une de celles qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles, ont fait le plus d'honneur à la Ville de Chartres d'où elle est originaire¹.

1. Le premier membre de cette famille dont l'histoire ait gardé le souvenir est Pierre Félibien, « honneste homme, marchand bourgeois », échevin en 1644, que l'on trouve d'abord domicilié au faubourg Saint-Maurice, puis dans la ville même, paroisse Saint-André, où sa résidence, rue Muret, était voisine du couvent des Jacobins. De son mariage avec Anne Le Courvoisier naquirent, outre une ou plusieurs filles, André Félibien, celui dont nous allons nous occuper, Pierre Félibien, chanoine de Chartres, ami de l'abbé de Rancé, et Jacques Félibien, également chanoine de Chartres, théologien et exégète. André Félibien épousa Marguerite Lemaie; il faut citer, parmi ses enfants, Jean-François, successeur de son père dans la plupart de ses charges, et Michel, moine de Saint-Denis et historien de son abbaye.

Le personnage le plus célèbre de la famille est l'historien d'art, André (fig. 2). Né à Chartres en 1619, il y fit ses premières études, puis quitta sa ville natale pour Paris. Il fut un des premiers membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1663); historiographe du roi (1666), secrétaire de l'Académie d'Architecture (1671), garde du Cabinet des Antiques (1673)². Il mourut en 1695, laissant de

nombreux ouvrages concernant les beaux-arts, dont il est inutile de donner ici l'énumération.

Ce que l'on sait sur la jeunesse d'André Félibien se réduit à peu près aux renseignements suivants recueillis par dom Liron :

« Après qu'il eut achevé ses études à Chartres, il vint à Paris à l'âge de quatorze ans pour s'y rendre habile dans les sciences et dans les affaires. Il y fit connoissance avec ce qu'il y avait de plus distingué parmi les sçavans. Il fréquenta particulièrement Messieurs Coëffeteau, Chapelain, Conrart, Godeau et se trouva souvent à l'Hôtel de Rambouillet, qui étoit le rendez vous des plus beaux esprits du siècle... M. le Marquis de Fontenay-Mareuil ayant été envoyé pour la seconde fois à Rome en qualité d'ambassadeur, M. Félibien fut choisi



FIG. 2. — CHARLES LE BRUN. — Portrait de Félibien, gravure par Pierre Drevet. B. N. Est.

pour être Secrétaire de l'Ambassade. Pendant le séjour qu'il fit à Rome, il connut particulièrement M. Poussin, la gloire des Peintres françois, et apprit de lui à connoître ce qu'il y a de plus beau dans les tableaux³. »

Un heureux hasard permet de mieux connaître cette période de la vie de Félibien.

2. Nous donnons ces dates — sans les garantir — d'après L. MERLET, *Bibliothèque chartraine antérieure au XIX^e siècle*, Orléans, 1882. Voir aussi M. BONNAIRE, dans le *Dictionnaire des Lettres françaises...*, XVII^e siècle, 1954, p. 415. M. Thuillier annonce, d'ailleurs, une thèse sur Félibien.

3. Dom Jean LIRON, *Bibliothèque chartraine*, Paris, 1719.

Plusieurs manuscrits, en grande partie de sa main, restés inconnus jusqu'à ces dernières années et entrés naguère à la bibliothèque municipale de Chartres⁴ contiennent les renseignements les plus précis sur son séjour en Italie (1647-1649) lorsqu'il remplissait les fonctions de secrétaire auprès du marquis de Fontenay, qui avait mission d'obtenir le chapeau de cardinal pour l'archevêque d'Aix, frère de Mazarin⁵.

Parmi les documents dont nous parlons, il en est qui sont avant tout d'ordre diplomatique et se rapportent aux diverses activités du marquis de Fontenay⁶.

Nous nous bornerons à utiliser ici ce qui concerne personnellement André Félibien : un journal tenu par lui au cours de ses voyages et de son séjour à Rome, et une collection de lettres écrites par lui pendant la même période de sa vie.

Écrit par Félibien pour lui-même et non pour le public, le journal est très laconique. Il nous permet cependant, et c'est déjà beaucoup, de suivre l'auteur jour par jour du mois d'avril 1647 au mois d'août 1649. Quant aux lettres, toutes datées de Rome sauf la dernière expédiée de Savone, elles nous livrent plus explicitement les pensées de l'auteur. Certaines sont des originaux récupérés par Félibien, d'autres des brouillons ou des copies. La plupart des destinataires sont les membres de sa famille : son père, son frère — Pierre, car Jacques, le futur théologien, était encore un enfant d'une dizaine d'années —; d'autres sont des amis, comme M. Lemaie, de Chartres, son futur beau-père, Conrart⁷ et le portraitiste du Guernier⁸.

Assez copieuse pendant les premiers mois du séjour à Rome, cette correspondance paraît, si nous la possédons en entier, s'être quelque peu raréfiée dans la suite.



Lorsqu'il est choisi pour être le secrétaire du marquis de Fontenay, André Félibien est sur le point d'avoir vingt-huit ans. Il est encore célibataire; ce n'est qu'après son retour d'Italie qu'il épousera Marguerite Lemaie. Quant au marquis de Fontenay, il a un peu plus de cinquante ans. Il a été mêlé aux événements politiques et a beaucoup voyagé. Déjà, de 1641 à 1646, il a représenté la France auprès du Saint-Siège sous les pontificats d'Urbain VIII, décédé en 1644, et d'Innocent X, élu la même année; il connaît donc déjà le pape régnant. Celui-ci passe pour favo-

4. Mss. N.A. 15, 16, 17, 18, 19.

5. On peut consulter sur cette mission les *Mémoires du marquis de Fontenay* dans la collection de *Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, par MICHAUD et POUJOULAT, 2^e série, V, Paris, 1837, pp. 5-292.

6. Notons, entre autres choses, un recueil très copieux concernant l'équipée napolitaine du duc de Guise à l'occasion de la révolte de Masaniello contre les Espagnols. Nous nous bornons ici à signaler ce recueil dont le contenu est, pensons-nous, de nature à donner des précisions sur cette aventure dont le résultat aurait pu être de mettre, dès le milieu du XVII^e siècle, un Français à la tête de l'Etat napolitain. Le duc de Guise lui-même a raconté ces événements dans ses *Mémoires* (MICHAUD et POUJOULAT, *Mémoires*, 3^e série, VII, Paris, 1839, pp. 19-224).

7. Les réponses de Conrart ont été publiées depuis longtemps (*Lettres familières de M. Conrart à M. Félibien*, 1681, in-12); elles ont peu d'intérêt pour les beaux-arts, Conrart donnant seulement à son ami une sorte de chronique mondaine, littéraire et politique de Paris.

8. Louis du Guernier, un des premiers académiciens, beau-frère de Claude Lorrain. Voir une notice sur sa vie par SAINT-GELAIS, dans *Procès-Verbaux Acad. royale de peinture...*, t. V, p. 17.

nable à l'Espagne, mais Fontenay est pour lui *persona grata*, ce qui donne bon espoir à Mazarin sur l'issue des négociations.

Chargé de quelque mission à Lyon, Félibien devance l'ambassadeur. Il part de Paris le 6 avril 1647, samedi avant le dimanche de la Passion. Son journal nous fait connaître, sans plus, son itinéraire, ainsi que les localités où il s'arrête pour prendre ses repas et passer la nuit. Par Essone et Montargis, notre voyageur atteint, à Briare, la vallée de la Loire. Remontant cette vallée, il passe par Cosne et Pouilly. A la Charité, il trouve « très belle » l'église monastique, en partie ruinée par les Huguenots, mais dont le chœur est entier. A Nevers, il passe la Loire et se dirige vers Moulins. Le 14 avril, dimanche des Rameaux, il est à La Palisse ; le surlendemain, il est à Lyon, logé au « Petit Louvre ».

A partir d'ici, le journal de route est un peu plus détaillé. Le 17 avril, mercredi de la semaine sainte, arrive une partie du « train » du marquis de Fontenay, mais l'ambassadeur ne sera à Lyon que deux jours plus tard. En attendant, Félibien visite la ville, où il admire surtout la Charité et les Chartreux. Le vendredi saint, il se porte au devant du marquis de Fontenay et l'accompagne lorsqu'il va visiter l'archevêque. Le samedi saint et le jour de Pâques sont marqués par l'assistance aux offices chez les Jésuites.

Pendant qu'il est à Lyon, Félibien reçoit la triste nouvelle de la mort de sa mère. Nous savons par une lettre écrite de Rome à Conrart qu'il n'a pu, dans la suite, jouir du voyage en raison de ce « funeste accident » qui lui a « occupé l'esprit ».

C'est le lundi 22 avril que l'on quitte Lyon par voie fluviale. Cinq bateaux forment la petite flotte ; deux sont couverts, pour l'ambassadeur et ses gentilshommes ; sur les trois autres sont embarqués, avec les valets, les chevaux et les carrosses.

Arrêt à Tournon le mardi matin pour entendre la messe chez les Jésuites ; le même jour, l'après-midi, pour assister aux vêpres à Valence. Le soir, on aborde à Pont-Saint-Esprit où l'on passe la nuit. Le mercredi, on arrive en Avignon. L'ambassadeur est reçu magnifiquement par le légat, et est logé avec « Mademoiselle » — sa fille — au palais pontifical. Félibien admire le palais, les églises, et examine



FIG. 3. — Une rue à Rome, gravure italienne, XVII^e siècle. Phot. Max.

avec intérêt un tableau de la main du roi René.

Dès le lendemain, on quitte Avignon. L'ambassadeur laisse aller ses bateaux, et par terre, en passant par Lambesc, se dirige vers Aix où l'on est le samedi matin. L'arrêt n'est pas long, car on part le même jour pour Marseille, mais Félibien a trouvé le temps de visiter le baptistère.

Le lendemain dimanche, on est à Marseille. Le programme de la journée comporte diverses visites; Félibien se rend chez M. et Mlle de Scudéry⁹. Le temps est défavorable, c'est sans doute ce qui retarde le départ. Le 1^{er} mai, nos voyageurs assistent à la réception du viguier : processions, tambours, danses, etc.

Le 2 mai, départ par mer pour Toulon. Le temps est toujours maussade; on n'arrive à Gênes que le soir du 5. L'ambassadeur est logé chez le marquis Pallavicini qui s'est porté au devant de lui dans une felouque. Quant à Félibien, il descend à la « Croix-Blanche », devant l'Annonciade. Il profite de l'arrêt pour visiter la ville, séduit sans doute par l'architecture de fête des palais génois. Il admire « la grande église » et celle des Jésuites. A Sampierdarena, il visite un palais dont les jardins sont embellis de fontaines, de cascades, et où le vin est amené directement de la vigne par un conduit — sorte de pipe-line — long de trois milles.

Le 8 mai, on quitte Gênes dans une galère. Mais le mauvais temps persiste; on s'arrête et on débarque à Portofino. Un mot du journal : « monté sur la montagne », fait supposer que Félibien n'a pas été insensible à la beauté du site. Le 9, on couche à Portovenere, le 10 on arrive à Livourne, dans le grand-duché de Toscane. L'ambassadeur est reçu avec cérémonie au palais du gouverneur, tandis que sa suite est hébergée en ville.

Le samedi 11 mai, dès le matin, la galère part pour Cività Vecchia avec la plus grande partie du personnel. Mais ni l'ambassadeur, ni sa fille, ni son secrétaire n'y ont pris place; ils vont s'arrêter en Toscane et gagneront Rome par terre.

Petit Marseille du grand-duché, Livourne est une porte ouverte sur l'Orient. Toujours curieux et désireux de s'instruire, Félibien profite du sabbat pour visiter



FIG. 4. — Portrait du cardinal François Barberini, gravure d'après Crispin de Passe.
B. N. Est. Phot. Mas.

9. Georges de Scudéry occupa de 1644 à 1647 la sinécure de gouverneur du fort de Notre-Dame de la Garde à Marseille. Félibien raconte sa visite à Conrart, car celui-ci lui répond à ce sujet depuis le 28 avril (*Lettres... à M. Félibien*, p. 5).

la synagogue. Le lendemain dimanche il assiste à la messe chez les Grecs dont il admire « la grande cérémonie et les encensements ». L'ambassadeur est conduit à la messe, en grand apparat, dans un carrosse du grand-duc, accompagné de gardes et de tambours. Tandis que Mademoiselle part pour Pise en litière, M. de Fontenay visite trois galères achetées, chiourmes comprises, par le roi au duc de Toscane. Bien que Livourne ne soit pas précisément une ville d'art, Félibien trouve à y admirer la statue de bronze du duc Ferdinand I^{er}, accompagnée de quatre figures d'esclaves, *i quattro mori*. Après un trajet par un chemin « parfaitement beau et agréable », on arrive le soir à Pise, où l'on est accueilli au son des trompettes.

La visite de Pise est rapide, car on en part le lendemain matin, mais Félibien ne perd pas son temps. Il voit la tour « penchante » qu'il trouve « merveilleuse » ; il visite le dôme, qui est « très beau » et où des tableaux de Raphaël et d'Andrea del Sarto attirent son attention. Quant aux portes de bronze qu'un guide ignorant lui dit provenir du temple de Salomon, il a vite fait d'y reconnaître des scènes du Nouveau Testament.

Le soir, on s'arrête pour la nuit à Ambrogiana, et « le mardi 14, écrit Félibien, nous partîmes sur les 7 heures du matin, et fûmes disner à Florence hors la porte de la ville. L'on rencontra plusieurs carosses avec 4 trompettes du grand duc qui, après plusieurs salves de canon, donnèrent des fanfares. Son Excellence, étant dans le carosse que le grand duc luy avoit envoyé, fut droit au Palais neuf [Pitti] suivi de grand nombre de carosses remplis de plusieurs seigneurs. Le grand duc le vint recevoir à la porte du palais, et le conduisit à son appartement qui estoit richement préparé, du costé droit. Mademoiselle avoit aussi son appartement fort proche. »

Tandis que l'ambassadeur et le grand-duc se font des politesses et s'entre-tiennent des événements, Félibien trouve moyen de visiter Florence. Son séjour y est court — deux journées entières seulement, les 15 et 16 mai —, mais il est bien employé. Dès son arrivée, il fait la connaissance d'un « tapissier » français, du nom de Lefebvre¹⁰, qui, près de Saint-Marc, lui montre des tapisseries de haute lice. Puis, sous la conduite de ce compatriote, il visite la cathédrale, « très belle et très spacieuse » ; il y admire le chœur rond, entouré des balustrades sculptées par Bandinelli, sous la « coupe » ornée de peintures par « Frédéric Soucre » [Zuccaro].

Nous ne pouvons suivre Félibien partout ; constatons seulement qu'il ne perd pas son temps. Il visite, naturellement, le baptistère, dont il trouve les portes, qu'on lui dit être de Michel-Ange, « encore plus belles que celles de Pise ». A Or San Michele, il admire le *Saint Georges* de Donatello, mais, en homme de son temps, il ne se doute pas qu'il existe au porche sud de la cathédrale de sa ville natale un autre *Saint Georges*, plus ancien de deux siècles, qui peut soutenir sans désavantage la comparaison. A Santa Croce, il remarque le tombeau de Michel-Ange dont il prend un croquis sommaire.

10. Il s'agit du Parisien Pierre Fèvre, directeur de la Manufacture de tapisserie de Florence, étudié par Eugène Müntz (*Ami des Monuments et des Arts*, t. II, 1888, pp. 1-2, et *Chronique des Arts*, 18 et 25 décembre 1875).

A côté de Saint-Laurent, il visite les tombeaux des Médicis, œuvres authentiques, celles-là, du grand sculpteur florentin; il voit aussi la nouvelle chapelle funéraire, encore inachevée, « qui sera toute de pierres précieuses ».

Notons aussi ses visites à la bibliothèque de Saint-Laurent, à l'Anunziata, au Palais Vieux, où il voit les salles peintes, où il s'intéresse à diverses curiosités, et au pied duquel se dressent l'*Hercule* de Bandinelli et le *David* de Michel-Ange, « haut comme 4 hommes ». Pendant ce temps, le grand-duc, voulant faire plaisir à Mademoiselle, lui offre comme divertissement un combat entre « un ours et une vache furieuse ».

Le soir du 17 mai, départ de Florence; arrêts à San Casciano et à Poggibonsi; arrivée à Sienne le lendemain, avec, comme partout, escorte de carrosses et autres marques de déférence. L'ambassadeur et Mademoiselle sont reçus au palais du prince Mathias; quant à Félibien, il loge « par billet », « assez proche de la grande église », chez le signor Cornelio Guidini, « très honnête homme ». « Les Siennois, observe-t-il, sont fort civils et aiment les François. » Là, comme à Florence, il visite la ville sous la conduite de son hôte. A la cathédrale, il remarque, entre autres choses, « le beau pavé à la mosaïque ». Il admire beaucoup « la fort belle librairie sans livres » dont les fresques racontent l'histoire d'Eneas Silvius. « On ne nous peut dire de quel maître elles estoient. Ils disent seulement qu'ils les croyoient de Raphaël, mais il n'y a pas apparence. La perspective y étoit belle et les habits gothiques. »

Le voyage d'un ambassadeur n'est pas un voyage touristique. Il faut se hâter. Le soir même du dimanche 19 mai on part de Sienne, et on va coucher à Buonconvento. Le lendemain, messe et dîner à San Chierico (San Quirico) et arrivée à Radicofani, « petit village au sommet d'une très haute montagne ». C'est tout ce qu'en dit Félibien; il n'a évidemment pas été sensible à l'horreur sublime du site. Ayant considéré avec plaisir les campagnes bien cultivées de la région de Florence, il remarque seulement qu'en cette extrémité de la Toscane les chemins sont rudes.

Le mardi 21 mai, au soir, après un arrêt de deux heures motivé par le débordement d'un torrent, on arrive à Acquapendente. On est alors dans l'Etat pontifical.

Bolsène, Montefiascone, Viterbe — où l'ambassadeur est reçu en grande pompe avec les honneurs militaires — Monterosi jalonnent la dernière partie du parcours. Enfin, le vendredi 24 mai¹¹ on franchit le Ponte Molle, et on arrive à Rome.

« *Le cortège ne fut jamais plus beau. Tous les cardinaux et ambassadeurs envoyèrent leurs carrosses à six chevaux qui estoient au nombre de plus de quatre-vingts, sans compter plusieurs carrosses à quatre chevaux et une infinité d'autres à deux chevaux qui estoient à voir entrer son Excellence depuis le Ponte de Mole jusques au Palais Royal où il fut loger. Toutes les rues estoient si plaines de peuples que l'on avoit peine à passer, et l'on entendoit partout crier : « Vive France ! » L'ambassadeur d'Espagne, contre l'ordinaire de ceux de cette nation voulut être présent à cette action, à qui sans doute ce grand cortège et joye ne plaisoit pas trop. »*

11. Ce témoignage absolument certain rectifie celui du marquis de Fontenay qui, dans ses *Mémoires*, donne la date du 24 mai comme celle de son départ.



FIG. 5. — NICOLAS POUSSIN. — La Peste d'Azod, vue par Félibien chez « M. Mathei » en juin 1647. Paris. Musée du Louvre. Phot. R. Viollet.

Le jour même de l'arrivée, le marquis de Fontenay eut une longue audience du pape.

*
**

Voilà Félibien à Rome où il va passer un peu plus de deux ans. Il est logé, avec le marquis de Fontenay, au Palais Royal. Ce nom, qui paraît aujourd'hui oublié, désigne, comme nous avons pu nous en convaincre, le palais Barberini, mis à la disposition de l'ambassadeur lors de son passage en Avignon par les « cardinaux Barberini », c'est-à-dire les cardinaux François et Antoine Barberini, neveux du pape Urbain VIII. Félibien, qui s'y connaissait en bâtiments, dut éprouver quelque satisfaction à se trouver dans ce magnifique palais, achevé depuis quelques années seulement. C'était bien autre chose que les vieilles maisons chartraines où il avait passé son enfance, et même que les plus beaux hôtels parisiens qu'il avait fréquentés les années précédentes !

Que fait à Rome notre secrétaire ? Il s'acquitte consciencieusement de ses fonc-

tions; ses écrits en sont la preuve. Mais, observateur avisé, il étudie les personnes et les œuvres d'art qui constituent le milieu où il se trouve. Il prend part à la vie quotidienne de Rome, et, avec exactitude et esprit, fait part de ses observations à ses correspondants.

Le marquis de Fontenay nous a laissé le récit détaillé de ses entretiens avec le Pape¹²; il s'agit d'audiences privées, car l'audience publique n'aura lieu, comme nous le verrons, que plusieurs mois après son arrivée. Quant à Félibien, il est reçu par Innocent X le 6 septembre; il converse avec le Pape presque une demi-heure, obtient des indulgences, et fait bénir des objets de piété pour sa famille et ses amis. En février 1648, nouvelle audience et faveurs spirituelles pour le monastère des Filles-Dieu de Chartres. Un peu plus tard, à l'audience de départ de l'ambassadeur, il est présent, et offre au Pape un livre d'un de ses correspondants, le P. Dubosc, de l'ordre de Saint-François : *L'Eucharistie paisible, ou la paix des sçavans et le repos des familles* (Paris, 1647). Le sujet est brûlant d'actualité : le livre d'Arnauld sur la *Fréquente communion* a passionné les esprits. Le Pape, écrit Félibien, dit « que c'étoit une chose qui devoit être remise au jugement du confesseur¹³ ».

Parmi les autres personnages ecclésiastiques que Félibien eut l'occasion de rencontrer, il faut citer le frère de Mazarin, archevêque d'Aix, dont la candidature au cardinalat avait motivé l'ambassade du marquis de Fontenay. Il arrive à Rome peu après nos Français, accueilli avec honneur par tous les amis de la France. Promu cardinal en octobre 1647, il part pour la Catalogne quelques semaines plus tard, mais meurt peu après. Félibien relate son inhumation à la Minerve à la date du 2 septembre 1648.

Nous lisons dans le journal de Félibien un bel éloge du cardinal François Barberini (fig. 4). Notons aussi un curieux entretien qu'il eut, en août 1648, avec le cardinal Spada à qui il avait été chargé de remettre un exemplaire des *Mémoires de Sully*. Le cardinal, écrit-il, « m'a tenu plus d'une heure à discourir, m'a dit avoir connu Sully et que lorsqu'il étoit nonce en France il avoit souvent conversation avec lui, à cause que le pape Urbain l'ayant connu y étant aussy nonce luy mandoit de travailler à sa conversion ». Le même cardinal dit aussi avoir remarqué à la chapelle

12. Le pape est alors Innocent X, Jean-Baptiste Pamphili, élu en 1644. Il est alors âgé de 75 ans, d'une santé précaire qui, au cours des années 1647-1649, donne des inquiétudes sérieuses à son entourage, inquiétudes enregistrées avec soin par les diplomates. Il est forcé de s'accorder du repos; parfois il donne audience tout en étant au lit. Il essaie de ménager la France, que l'on aime à Rome, et l'Espagne, impopulaire, que l'on accuse d'affamer le peuple romain pour ravitailler ses troupes de Naples. Sa physionomie sévère a été immortalisée par Velasquez dans le célèbre portrait de la galerie Doria Pamphili. Il réside ordinairement au Quirinal, mais on lui prête l'intention de quitter ce palais pour celui du Vatican en cas de sédition, pour se réfugier au château Saint-Ange.

13. On ne peut parler d'Innocent X sans évoquer le souvenir de sa belle-sœur, Olympïa Maldachini, femme ambitieuse et cupide, qui avait su prendre sur lui un ascendant néfaste, dont la diplomatie devait tenir compte. Les ambassadeurs la visitaient. M. de Fontenay, ayant un jour reçu des friandises napolitaines, lui fit présent de truites. Nous voyons dans une lettre de Conrart que Félibien lui a envoyé le portrait gravé de la signora Olympïa (*op. cit.*, p. 183, le 13 mars 1647).

de Champigny les vitraux où sont représentés les princes de la maison de Montpensier¹⁴.



La correspondance et le journal d'André Félibien le montrent en relations avec quelques artistes français, Poussin particulièrement, résidant à Rome¹⁵.

Peu de jours après son arrivée, dès le 1^{er} juin 1647, nous le trouvons en compagnie de « M. du Loir »¹⁶. Ils sont allés ensemble à Saint-Pierre, puis aux Loges de Raphaël. Le même jour, Poussin — on ne dit pas d'où il venait — arrive à Rome. Félibien va le visiter¹⁷. Il n'y a pas loin du palais Barberini à la Trinité des Monts, près de laquelle habite le peintre; les relations continueront, plus fréquentes peut-être que ne le disent les documents. Le 28 août suivant, il lui fait visite (avec Loir), puis, « chez M. Mathei »¹⁸, voit deux de ses œuvres : une *Peste* (fig. 5) et un *Parnasse*, chacun de ces tableaux est estimé, dit-il, mille écus.

A la date du 26 février 1648 (mercredi des Cendres), Félibien rapporte une conversation qu'il a eue avec Poussin au sujet de la peinture (fig. 6). Parlant d'un auteur dont les écrits étaient agréables, mais peu instructifs, l'artiste disait :

*« qu'il ressembloit aux tulipes qui estoient belles, mais n'avoient point d'odeur. Il dist même que nos poëtes qui travailloient aux pièces de théâtre ne sçavoient point la coustume, c'est à dire faire entrer leurs personnages dans les sentimens des héros et des nations et des personnes qu'ils veulent représenter »*¹⁹.

« En parlant de la peinture, dist que de mesme que les 24 lettres de l'alfabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de mesme les lincamens du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme et faire paroistre au dehors ce que l'on a dans l'esprit.

« Qu'un peintre n'estoit pas grand peintre lorsqu'il ne faisoit qu'imiter ce qu'il

14. Quant au cardinal Savelli, créé en 1647, il se présenta à l'ambassade de France après avoir fait visite à l'ambassadeur d'Espagne. M. de Fontenay, en conséquence, refusa de le recevoir. On lit dans ses *Mémoires* divers détails concernant cet incident.

15. « J'employais le peu de temps qui me restait ou à visiter les personnes les plus versées dans les Sciences et les Arts, ou à voir les églises et les palais » (*Entretiens*, préface du T. I).

16. Nicolas Loir, peintre, résidant à Rome. Il avait en France un frère correspondant de Félibien. « Nicolas alla à Rome en 1647 et y demeura deux ans... Souvent, il visitait avec M. Félibien, les beaux tableaux de Poussin qui étaient chez le cavalier del Pozzo (fig. 3) » (D'ARGENVILLE, *Abrégé...*, t. IV, p. 161).

17. Voir *Entretiens*, t. IV, p. 318 : « Il me semble que je le vois encore... Il avait, s'il m'en souvient, la couleur du visage tirant sur l'olivastre et ses cheveux noirs... » Dans la préface du t. I, Félibien raconte comment il a été reçu par Poussin, comment il l'a vu travailler, et comment il a, lui-même commencé « chez lui quelques petits ouvrages pour tascher de mettre en pratique ses doctes leçons ».

18. « Il fit encore... celui qu'on appelle la *Peste*... Vous pouvez vous souvenir que nous fusmes le voir chez un sculpteur nommé Matheo, auquel il appartenait alors » (FÉLIBIEN, *Entretiens*, t. IV, 1685, p. 258).

M. Mathei est donc le sculpteur italien que Félibien appellera Matheo dans son étude sur Poussin, et que M. G. Wildenstein propose d'identifier avec Matteo da Molina. On sait que la *Peste d'Azod*, vue ainsi par Félibien, est au Louvre. On notera l'appréciation de Matheo estimant la *Peste* mille écus, car c'est le prix qu'il va le vendre au duc de Richelieu. On semble ignorer que le *Parnasse* (Prado), ait appartenu à ce Matheo.

19. Sur le sujet de la vraisemblance, voir *op. cit.*, pp. 334, 381 (sur le *costume*).

voyoit, non plus qu'un poëte²⁰, desquels il y en avoit qui estoient nez avec un certain instinct semblable à celui des animaux qui les portoit à faire facilement les choses qu'ils voient, différent seulement en cela des bestes qu'ils connoissent ce qu'ils font et y apportent de la diversité; mais que les gens habiles doivent travailler de l'intellect, c'est à dire concevoir auparavant ce qu'ils veulent faire, se figurer dans l'imagination un Alexandre généreux, courtois, et puis exprimer avec les couleurs ce personnage, en sorte que l'on reconnoisse par les traits du visage que c'est Alexandre qui a les qualités qu'on lui donne. »

Intéressant également le jugement porté sur Mignard, Poussin et Bourdon dans une lettre en date du 8 juillet 1647 :

« J'ai vu icy M. Mignard qui est en estime véritablement, mais aussy a bonne opinion de luy, et je croy que si on l'avoit mis en une balance et M. Poussin dans une autre, quoy qu'il soit plus petit que celui-cy, il a tant de courage qu'il feroit son possible pour l'emporter, ce que je ne doute pas qu'il ne fist en effet si le vent a quelque pesanteur. Nous parlâmes ensemble de M. Bourdon, et il me dist qu'il s'estonnoit de ce que tout le monde lui faisoit tant d'estat de luy, et qu'ils ne sçavoient pas comme cela pouvoit estre qu'il fust si sçavant et qu'il eust atrapé le bon goust qu'on ne cognoit pas en France, car notes s'il vous plaist que ces messieurs icy croyent que tous les François sont des ignorans, et qu'ils ne connoissent point ce qui est beau, car, me dit-il, nous autres nous regardons la peinture bien d'une autre façon. Je luy dis la dessus qu'en France on avoit le goust aussy délicat qu'icy, que je ne sçavois comme l'on y vivoit quand il en estoit party, mais qu'à présent l'on ne regardoit plus les peintures des Flandres, que l'on recherchoit toutes ces parties qu'ils estudient icy, et que l'on aymoît cette belle façon de peindre des Caraches et de M. Poussin, leurs fassons de faire les paysages dont on faisoit estat en France, sans le nommer en rien, et parce que M. Bourdon estoit celui qui avoit le plus de ces belles manières on en faisoit aussy le plus de cas. Il me parla aussy de M. Erard²¹, et me dit qu'on luy avoit fait entendre que le tableau qu'il avoit fait à M. Darne n'avoit pas esté trop estimé, que cependant c'estoit celui qui désignoit le mieux, mais qu'en France, comme ils n'avoient pas les belles parties qu'on recherchoit icy, ils n'en faisoient aucune estime. Comme je vis qu'il vouloit donner le devant à cet homme pour rabaisser les autres, je luy dis que véritablement il désignoit si bien que j'avois reconnu depuis que je suis icy que dans le tableau il avoit copié une grande partie du mesme sujet que P. de Cortone a fait aux Capucins de cette ville (car M. Bourdon se peut bien souvenir qu'il est presque tout de mesme). Il me dist enfin que toute

20. « Disant souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile plutôt qu'en se fatigant à les copier » (op. cit., p. 251).

21. Charles Errard, plus tard directeur de l'Académie de France à Rome.



FIG. 7. — Cassiano del Pozzo, ami de Poussin, au milieu des antiquités de Rome, gravure italienne, 1623. B. N. Est. Phot. Mas.

la passion qu'il avoit à tous ceux qui estoient icy étoit de voir quelque chose de M. Bourdon, et alors sans luy tesmoigner combien je m'intéressois à sa réputation, je luy dis que j'avois le mesme désir que luy pour sçavoir si l'estime qu'on luy fait en France est légitime, et que je ferois mes efforts pour tascher de faire venir quelque petit morceau de luy pendant que je serois icy. Vous verrez des ouvrages dudit J. Mignard, car M. Quesnois, qui fait icy grande provision de toutes sortes de peintures, en emportera de luy²². »

Claude Lorrain est aussi cité, à la date du 22 août 1647, dans le *journal* de Félibien (fig. 8), mais ses œuvres n'y sont ni jugées ni même énumérées. Il ne s'agit que d'un procédé technique :

22. A. M. Du Guernier, 8 juillet 1647. Quelques mois plus tard, le 5 janvier 1648, le journal relate que « M. Du Chesnoy arrive de France ». Il doit s'agir du sculpteur flamand Jérôme Duquesnoy, moins célèbre que son frère François. Ce dernier avait travaillé à Rome sous Urbain VIII.

J'ay vu Claude. Le fectant à un p. de paisage
 peint en détrempe sur du bois; Il faut
 premièrement passer une couche de colle de gand
 bien délicate; puis peindre, les couleurs
 estans detrempées de ladite colle; ou bien
 autrement prendre un œuf, jaune et blanc
 avec un peu de vinaigre et autant d'eau et
 du lait qui sort des branches de figuier, bien
 battre le tout ensemble, et s'en servir au lieu
 de colle; la gomme n'estant pas bonne parce
 que le tout s'escailleroit.

FIG. 8. — Manuscrit du texte de Félibien racontant sa visite à Claude Lorrain, 22 août 1647 (f. 30, v°).

« J'ay vu Claude Le Lorrain et ses petits paysages peints en détrempe sur du bois. Il faut premièrement passer une couche de colle de gand bien délicate, puis peindre, les couleurs estans detrempées de ladite colle; ou bien autrement prendre un œuf, jaune et blanc, avec un peu de vinaigre et autant d'eau et du lait qui sort des branches de figuier, bien battre le tout ensemble, et s'en servir au lieu de colle; la gomme n'estant pas bonne parce que le tout s'escailleroit. »

Il ne paraît pas que Félibien se soit beaucoup intéressé aux grands travaux d'architecture alors en cours à Rome²³. En fait d'architecture et de sculpture, il ne semble avoir accordé d'attention qu'à l'Antiquité. Et, parmi les peintres, il mentionne

23. Pourtant, à l'époque où Félibien y résidait, la ville de Rome se paraît de nouveaux édifices. Les grands travaux entrepris au siècle précédent s'y continuaient à un rythme accéléré. Sous la direction du Bernin et de Borromini, on y voyait s'élever des palais, des églises, de grands ensembles architecturaux tels que la place Saint-Pierre et la place Navone. Ces monuments, ainsi que l'attestent les abeilles de Barberini et la colombe des Pamphili dont ils portent les images héraldiques, sont en grande partie l'œuvre des deux papes bâtisseurs, Urbain VIII, mort en 1644, et son successeur Innocent X.

les contemporains, le Caravage, les Carrache, l'Albane, le Dominiquin, plus souvent que ceux de la grande époque de la Renaissance.

Bien que très avide de voir et de connaître, il ne se précipite pas sur les objets de son étude. Arrivé à Rome, ainsi que nous l'avons dit, le 24 mai 1647, il attend jusqu'au 14 juin pour aller voir « l'ancienne Rome », c'est-à-dire sans doute le Campo Vaccino et les monuments voisins. Le 8 juillet, il n'a encore vu qu'une fois le Colisée. Voici ce qu'il écrit à cette date :

« Je suis encore presque tout neuf en ceste ville, au moins je vous diray que je n'ay veu qu'une fois le Colisée et que je n'ay visité encore la vigne Montalte et le palais Farnèse... »

Peut-être direz-vous que je ne seray pas toujours de ceste humeur, et que c'est l'ordinaire aux François de ne trouver pas dans le commencement ceste beauté qu'ils s'estoient imaginés à Rome. Pour moy, je ne sçay pas quels sentimens les autres en ont à leur arrivée, mais je vous assure que j'ay trouvé Rome et plus magnifique et plus belle que je me l'estois imaginée. Mais de toutes ces beautés que l'on y admire, je n'estime que celles qui ne parlent point...²⁴. »

La comparaison entre les beautés muettes et les beautés parlantes plaît à notre épistolier, il y revient quelques jours plus tard dans une lettre à Conrart :

« J'ose vous dire qu'il n'y a point à Rome de plus agréables femmes que celles qui sont les plus publiques et qui ne parlent point; j'entens les belles figures de marbre que l'on voit assez facilement dans tous les palais et dans toutes les vignes, et je vous avoue que ce sont les seules choses qui me plaisent le plus dans ceste ville que ces antiquités renouvellent dans les palais des cardinaux. Pour l'ancienne Rome, quoyque la plus part de sa grandeur soit ensevelie dans la terre, les ruines ont néanmoins un je ne sçay quoy de si merveilleux et si excellent qu'elles portent les esprits à en concevoir de grandes choses. J'espère que la contemplation des antiquités avec la connoissance des affaires de ce temps et la langue que je tascheray d'apprendre seront le profit que je feray de mon voyage²⁵. »

Nous ne pouvons suivre Félibien partout; d'ailleurs un relevé, même complet, des lieux mentionnés dans son journal ne nous donnerait qu'une idée imparfaite de ses visites; il a sûrement vu plus de choses qu'il n'en énumère.

Notons, toutefois, une promenade hors les murs, le 29 août 1647. Malgré la

24. A. M. de Juguenay, 8 juillet 1647.

25. A. Conrart, 22 juillet 1647.



FIG. 9. — La Porte du Peuple, à Rome, gravure italienne, XVII^e siècle. Phot. Mas.

chaleur qui sévit à cette époque de l'année, il se rend, sur la voie Appienne, à Capo di Bove (tombeau de Caecilia Metella).

On le voit, tour à tour, aux palais du Vatican, Farnèse, aux « vignes » — toujours existantes, ou, hélas, loties — Ludovisi, Giustiniani, Montalte, Aldobrandini, etc. Il visite les églises : le 14 août 1647 il admire, à Sant'Andrea della Valle, les fresques du Dominiquin ; il y voit Lanfranc travailler aux peintures de la coupole. Le même jour, il est à San Girolamo della Carità où il voit la *Communion de Saint Jérôme* par le Dominiquin.

Il visite les bibliothèques : celle du Vatican où on lui montre de précieux manuscrits, celle des Augustins (Angelica). Quant à celle du cardinal Antoine, au palais Barberini, « elle nous est, écrit-il, ouverte ». C'est là qu'il trouve la vie de saint Pie V, dont il publiera plus tard la traduction.

Assez nombreuses en 1647, les visites aux monuments et aux œuvres d'art paraissent plus rares dans la suite. Cependant, vers la fin de son séjour à Rome, Félibien veut sans doute profiter au mieux du temps qui lui reste. Le 12 février, il va à Cervara, à quatre milles dans la direction de Tivoli. Il n'est pas seul, mais ne dit pas en compagnie de qui l'excursion a été faite. Là, il fouille un tombeau antique. Il y retourne le 23, mais ne consigne pas dans son journal le résultat de la recherche, probablement infructueuse.

Au printemps de la même année se place la seule excursion un peu lointaine qu'il ait faite. Il se rend à Grotta Ferrata. Peut-être n'est-il pas insensible au charme du printemps romain, mais, à coup sûr, ce qu'il veut voir, c'est le monastère des Basiliens, but d'un pèlerinage obligatoire pour les jeunes artistes en raison de la réputation alors immense des peintures murales où le Dominiquin a représenté la vie de saint Nil. Il y est le 14 avril 1649. Mais, ce jour-là, il ne rentre pas à Rome, il va



FIG. 10. — Aspects de Rome, gravure italienne, XVII^e siècle. Phot. Mus.

coucher à Frascati²⁶, où il est déjà allé l'année précédente. Le lendemain il gagne Tivoli où, sans doute, il admire le temple de la Sibylle et la villa d'Este; le surlendemain, rentrant à Rome, il visite les ruines de la villa Adriana.



Au cours des deux années qu'il a passées en Italie, Félibien a consigné dans son journal et sa correspondance bon nombre de choses — anecdotes, faits divers, bons mots, pasquinades, racontars, parfois d'ailleurs démentis, qui contribuent à nous donner une idée de la vie populaire à Rome vers le milieu du XVII^e siècle²⁷.

Il relate les cérémonies religieuses : processions, chapelles papales à Sainte-Marie-Majeure ou à Monte Cavallo. Il n'oublie pas les réjouissances de caractère profane :

26. FÉLIBIEN, *op. cit.*, p. 168, allusion au « plaisir » qu'il eut à considérer les fresques du Dominiquin au Belvédère à Frascati, « à prendre le frais dans cette galerie, lorsque nous allâmes voir ensuite ce que le mesme peintre fit pour le C^{al} Farnèse dans l'abbaye de Grotta, à dix milles de Rome. Quant aux tableaux qu'il a fait dans cette abbaye, ils représentent plusieurs miracles de saint Nil, et je ne croy pas que vous en ayez perdu le souvenir... ».

27. Dès son arrivée, la ville est dans l'admiration d'un enfant prodige qui, « âgé de 7 ans et 8 mois », soutient, dans l'église Saint-Marcel, « 70 thèses en latin de philosophie, théologie, médecine et loix ». Souvent il enregistre des calamités : inondations du Tibre, foudre, invasions de sauterelles, avec la disette qui en est la conséquence et mécontente le peuple. Une fois, il relate un tremblement de terre, qui dure « l'espace d'un Pater ». « Cela, écrit-il à son frère, cause un grand étonnement, bien autre que les orages de la mer ». Un soir, des gens prétendent avoir vu des combattants dans le ciel; quant à lui, il n'a reconnu « qu'une certaine chimère noirâtre entre les tours de la Trinité des Monts et un grand pin qui est là auprès ». Plusieurs fois il relate des rixes qui se terminent sinon par mort d'homme, du moins par plaies et bosses, entre les valets des différentes ambassades ou entre ce personnel et les sbires. Il note au passage les scurrilités, d'un goût douteux, du feu duc Cesarini.

carnaval, présentation de la « haquenée » avec feux de joie et fontaines de vin devant l'ambassade d'Espagne. Mais, dans cet ordre de choses, le récit le plus curieux est celui du cortège qui fut fait à l'ambassadeur lors de la première audience officielle qui lui fut accordée par le Pape. Elle n'eut lieu que le 13 septembre 1647, les carrosses commandés à cet effet ayant tardé à être livrés. L'ambassadeur étant censé arriver seulement, il se rendit incognito au-delà de la Porte du peuple, et de là au



FIG. 11. — Armoiries de Félibien. Phot. Dupont, Chartres.

Quirinal. Voici comment, quelques jours plus tard, Félibien décrivait la cérémonie dans une lettre à Conrart :

« Enfin les Italiens ont vu ce qu'ils attendoient avec tant d'impatience. M. l'ambassadeur eut vendredi son audience publique sur les 3 heures après midi; ses carrosses sont très beaux et sa suite magnifique. Tout Rome accourut pour le voir passer; de six carrosses qui le suivoient il y en a trois à six chevaux. Pour le cortège, tout le monde avoue n'en avoir jamais vu de semblable; l'on a compté jusques deux cent

quatre vingt carosses, et mesmes aux endroits par où ils ont tous passé sans prendre de dettours comme quelques uns faisoient pour devancer les autres, l'on en a compté jusques à plus de trois cents; la seule maison de Braciane en a envoyé jusques à cent trente; et, à la visite des cardinaux que mondit sieur l'ambassadeur commença de faire samedi et hier qu'il fut en chapelle, il a tousjours esté suivi de plus de quatre vingt carosses. Vendredi, au sortir de chez le pape, il fut voir la signora Olimpia qui l'attendoit avecq un grand nombre de dames. Cette magnificence et ce grand concours ne plaisent pas trop aux Espagnols qui entendoient, je m'assure, avec grand desplaisir crier Vive France en beaucoup de lieux par où l'on passoit ²⁸. »



C'est seulement dans l'été de 1649 que le marquis de Fontenay et André Félibien entreprirent le voyage de retour, dont on parlait depuis longtemps. L'un et l'autre paraissent avoir été assez satisfaits à la pensée de rentrer en France.

Tous deux, le 22 juin, sont reçus par le Pape en audience de congé. Le jeudi 1^{er} juillet, départ pour Palo, où Mademoiselle, qui s'est attardée à Rome, rejoint son père le lendemain. Le 3 au matin, on s'embarque à Cività Vecchia sur une galère française, et après avoir vogué toute la journée et toute la nuit, on arrive à Porto Lungone, dans l'île d'Elbe. Le matin du 6, on est à Livourne. Mais le voyage ne s'achèvera pas sans incidents; la mer est « fâcheuse » et Mademoiselle en est fortement incommodée. De plus, on a été surveillé par des galères espagnoles. Pour éviter des difficultés possibles, Félibien est dépêché à Gênes pour obtenir du duc Doria un passeport en règle. Il fait une partie du trajet par mer, dans une felouque, mais, en raison du mauvais temps, il en a bientôt assez de ce mode de transport, se fait débarquer à Sestri Levante, et, de là, se rend à Gênes « par la montagne ». Mais le duc Doria est à Savone; Félibien l'y rejoint et obtient sans difficulté la pièce désirée, après une conversation au cours de laquelle le duc déclare que les Français sont « les plus civils de tous les peuples ». Après avoir visité, auprès de Savone, le célèbre sanctuaire de la Madone de la Miséricorde, Félibien retourne à Gênes où il attend. C'est seulement le 15 que l'ambassadeur et sa fille y arrivent, après avoir voyagé, depuis Livourne, tantôt par terre et tantôt par mer.

Le vendredi 16 juillet, au soir, la galère sort du port de Gênes. Pour le reste du voyage, Félibien se contente de noter les étapes. On débarque à Marseille, où l'on s'arrête trois jours pleins. Le 2 août au soir, on est à Vienne. Nous sommes forcés d'y laisser nos voyageurs : à cette date du 2 août le journal s'arrête brusquement.

28. A. Conrart, 16 septembre 1647.



Les documents que nous avons utilisés dans les pages qui précèdent nous ont fait connaître les déplacements et les occupations d'André Félibien au cours des deux années qu'il a passées en Italie. Mais ils nous apprennent quelque chose de plus; en les lisant, nous pouvons acquérir sur la personne de leur auteur des renseignements que l'on chercherait vainement ailleurs.

Physiquement, cet homme de trente ans paraît avoir une assez médiocre santé. Son tempérament ne s'est pas bien adapté au climat romain; il en résulte pour lui des incommodités dont il est souvent question dans sa correspondance. L'hiver — nous savons par les lettres de Poussin que celui de 1647-1648 fut pluvieux et humide, que le suivant fut précoce — il s'enrhume; en toute saison, il souffre de maux de tête ou d'estomac. Il craint le « serein »²⁹.

Les ennuis de santé n'arrêtent pas son activité intellectuelle. « Il ne sert de rien à un voyageur, écrira-t-il une dizaine d'années après son retour en France, de faire de grandes journées et de voir des provinces et des royaumes s'il ne considère la nature des païs et les mœurs des peuples »³⁰. Il n'est pas de ces voyageurs étourdis. Peu après son arrivée, il écrit à son père qu'il « tâche d'apprendre la langue »; il y réussit si bien qu'avant la fin d'octobre 1647 il écrit des lettres en un italien fort honorable, langue dont il se servira souvent pour correspondre avec Conrart.

Une autre de ses ambitions était « la contemplation des antiquités ». Il a pu s'y livrer. Sans doute, au cours de ses deux années romaines, il a visité moins de monuments et d'œuvres d'art que les touristes pressés qui veulent, dans le minimum de temps, tout voir, ou, plutôt, avoir tout vu, mais cette contemplation, sans hâte, lui laissera des souvenirs dont il saura profiter durant toute sa carrière.

29. Voici, par exemple, ce qu'il écrit à son père le 12 août 1647.

« Nous sommes si bien logés et dans un si bon air que j'espère que nous ne nous sentirons point du mauvais temps de Rome. Jusqu'à présent, il n'y a encore personne de malade dans le palais. C'est un lieu où il y a toujours du frais au plus chaud du jour, quand tout le monde brusle dans Rome. Le serain mesme n'y est pas mauvais comme au bas de la ville; c'est néanmoins de quoy j'ay plus à me donner garde, y estant si sensible que je suis contraint de me retirer lorsque chacun va à la promenade. Mais, au reste, c'est une demeure si belle où nous sommes par les grands apartemens de ce palais qu'on ne voit rien de basti de mesme en France. A mesure que le soleil tourne autour, le vent y donne de mesme par de grandes ouvertures et, traversant tout le palais de plain pied, il porte de la fraîcheur dans toutes les chambres qui sont merveilleuses par leur grandeur et leur belle disposition. Comme nos chambres particulières, qui sont au-dessus de celles de M. l'Ambassadeur, n'ont pas toutes les commodités, ceux qui ne veulent pas dormir au chaud du jour vont le passer en bas dans la fraîcheur des sales où l'on trouve tousjours assés de quoy se divertir. Pour moy qui n'ose faire la méridienne, quoyque le chaud m'abate comme les autres à cause d'un estouffement qui m'en reste tout le jour, je demeure en bas jusques sur les 4 heures du soir que l'on peut se mettre à travailler. »

30. De l'Origine de la Peinture, 1660, p. 6.

Il se montre dans sa correspondance plein d'affection pour les siens. Ecrivant à un membre de sa famille, il ne manque pas d'envoyer à tous « ses humbles baise-mains ». Les petits cadeaux entretiennent l'amitié, il ne l'oublie pas. A l'un de ses correspondants il annonce l'envoi de graines de choux-fleurs de la meilleure espèce; à un autre il fait parvenir des oignons à fleurs, et en retour demande « 3 ou 4 ganifs de Toulouse » et « une douzaine de ces craions que l'on vend sur le Pont-neuf et qui sont de pierre de mine dans du bois ». A Conrart il procure des livres ainsi qu'un certain papier que l'ambassadeur fait fabriquer pour lui-même.

Il se souvient de la société des Précieuses qu'il a fréquentée, comme en témoignent ces curieux passages de lettres à « Osilie », modèles de spirituel badinage et de style recherché :

« Enfin, cela vous touche fort peu si nous jouons à la boule avec des oranges ou des boques de bois, si nous allons souvent au Cours, aux églises entendre la musique, voir les dames aux festes, à la comédie, considérer les vestiges de l'ancienne Rome, courir à la chasse, visiter les cardinaux, assister aux chapelles du Pape, faire les sept églises et les vingt cabarets, tout cela, dis-je, vous importe peu, non plus que d'apprendre que je n'ay point icy une parfaite santé, que je n'ose boire les eaux glacées en esté, ni aller icy au serain sans une calotte à grandes oreilles et dans un carosse bien fermé, comme une personne à qui cest air n'est pas trop favorable³¹. »

Jeux d'esprit que tout cela, et passion purement littéraire. A la différence de certains jeunes compatriotes qui mènent à Rome une vie assez déréglée et accordent plus d'attention aux beautés qui parlent qu'à celles de marbre, Félibien, qui ne recule pas devant certaines libertés de langage, est, au fond, un jeune homme d'une haute moralité basée sur de profondes convictions religieuses.

En 1672, il publiera, d'après l'original en italien de Somma, la vie de saint Pie V, qu'il a trouvée, ainsi que nous l'avons dit plus haut, dans la bibliothèque Barberini. Dès lors, on constate chez lui ce goût pour la littérature édifiante qui lui fera publier plus tard une traduction de sainte Thérèse, un livre sur la Trappe réformée par l'abbé de Rancé dont il sera l'ami et le conseiller littéraire. Sa piété, d'ailleurs, n'est nullement farouche, car il n'a pas de meilleur ami que le protestant Conrart, qui est même, si nous en croyons Tallemant des Réaux, « huguenot à brûler ».

31. A Osilie, 20 janvier 1648. Voir aussi la lettre du 13 avril à la même : « Mademoiselle..., j'avais scœu, ma belle damoiselle, le mauvais esta où votre couche vous avoit mis et si je n'eusse aussy tost appris votre guérison que votre maladie, je croy que ma douleur vous auroit fait perdre le plus passionné et le plus fidèle de vos serveurs, alors que Dieu vous donne un héritier, mais j'ay esté assez heureux pour ne recevoir cette nouvelle que quand vous avez esté hors de danger, et ainsy au lieu de verser des larmes j'ay fait des jeux de joye dans mon cœur et rendu des bénédictions au ciel pour votre santé. »

Tout cela n'était peut-être pas absolument inconnu; mais nous pensons que les documents qui nous ont passé sous les yeux jettent un jour nouveau sur ce parfait « honnête homme » que fut André Félibien³².

Y. DELAPORTE.

RÉSUMÉ : *André Félibien in Italy. His visits to Poussin and Claude Lorrain.*

Historian and art critic, André Félibien (1619-1695) was considered, in the most brilliant period of the century of Louis XIV, as the oracle of good taste; it is therefore interesting to know how his judgement was formed. We already knew that, as a young man, he had been, in Rome, secretary to the marquis de Fontenay-Mareuil, who had been sent as ambassador to the Holy See, but we possessed few details on this period of his life. Certain interesting documents due to Félibien himself, in particular letters and diary, recently made public, enable us to follow him almost day by day during the course of the two years (1647-1649) spent by him in Italy, in contact with the works of Antiquity and Renaissance, on friendly terms with contemporary artists, such as Poussin and Claude Lorrain, and mixing with roman society.

32. Nous n'avons pas voulu, dans le cadre de cet article, étudier tout l'intérêt que constitua pour Félibien son voyage à Rome; il faudrait pour cela utiliser ses *Entretiens* qui donnent des indications et des repères; cf., par exemple, au t. IV, à propos de Charles Meslin : « Pendant qu'il était à Rome, il me fit voir de ses derniers ouvrages » (p. 215); et, plus loin : « ... pendant que nous estions à Rome, n'y eut-il pas un secrétaire du duc de Guise qui acheta l'original et la première pensée de la *Communion de saint Jérôme* » (du Dominiquin) (t. III, p. 187), etc.

LES PENDANTS DANS L'ŒUVRE DE CLAUDE LORRAIN



N n'a jamais considéré l'œuvre de Claude Lorrain sous l'aspect de pendants et de séries conçus comme unités. Par opposition à Poussin, on s'est accoutumé à voir en Claude un artiste moins raisonné, qui se copie et se répète souvent. Depuis le xix^e siècle on ne cherche dans ses paysages aucun programme, on traite les sujets de ses peintures de garnitures négligeables dont on attribue les figures, presque toujours à tort, à des collaborateurs. Or il est certainement exact que le vrai contenu de ses paysages est la vue idéale de la campagne romaine et de la côte napolitaine. Mais en rester à ce point reviendrait à ignorer les possibilités d'amplitude de la vision baroque. La pensée et l'art du xvii^e siècle s'inscrivent dans des systèmes fortement catégorisés que notre époque nous fait sous-estimer. L'histoire de l'art n'est encore qu'au début de la redécouverte de ces catégories, spirituelles autant qu'artistiques. Sur Claude, tout reste à dire, malgré l'abondante littérature qui l'a pris pour sujet. Les notes suivantes ne prétendent être qu'un simple pas vers la compréhension de son art.

En niant l'idée d'une évolution logique chez Claude on a négligé le trésor, unique dans tout l'art baroque, que constitue le *Livre de Vérité* (abrégé LV). Le plus récent ouvrage sur Claude le nomme au contraire le « livre de mensonge ». Ainsi, non seulement n'a-t-on pas compris que ce livre, formé de 200 dessins de Claude, exécutés d'après ses tableaux et servant à les identifier, constitue une suite strictement chronologique du premier dessin jusqu'au n° 195¹ et fournit ainsi une date exacte pour chaque tableau; mais on n'a même jamais exploité les mentions de propriétaires que Claude y a inscrites². La préparation d'un catalogue raisonné a

rendu possible dans de nombreux cas la comparaison des tableaux exécutés pour chaque propriétaire. Il en résulte que les trois quarts des tableaux contenus dans le *Livre de Vérité* forment des pendants ou des séries allant de pair.

Certes on a parlé de pendants chez Claude, mais rarement, et non sans confusion, car en général on entend par ce terme deux tableaux se trouvant dans la même collection et qu'on se contente souvent d'appeler à tort le *Matin* et le *Soir*; c'est ainsi que les n^{os} LV 25 et 78 qui sont du même format et furent depuis le XVIII^e siècle jusqu'en 1928 dans les mêmes collections, sont appelés une « paire », représentant le matin et le soir, quoique peints pour deux amateurs différents et n'ayant en réalité rien en commun³. Au contraire la majorité des véritables pendants se trouvent à présent séparés.

Nous nous proposons donc de suivre avant tout le fil chronologique du *Livre de Vérité* en juxtaposant les œuvres peintes pour chaque client. La première paire, LV 9 et 10, achetée par l'ambassadeur français Philippe de Béthune, représente le *Campo Vaccino* et une marine respectivement⁴. Comme dans le cas de toutes les paires, leurs dimensions sont identiques. On s'est borné jusqu'ici à constater que la combinaison d'un paysage et d'une marine n'est pas rare chez Claude. Mais il y a plus : l'un des tableaux est une exacte « veduta presa sul luogo » du Forum (quoiqu'imitée d'après le même sujet de Swanevelt à Oxford), tandis que la marine est une « veduta ideata » d'un port formé d'une façon presque surréaliste par les bâtiments du Capitole (dont le troisième côté n'était pas érigé à cette époque). Un amalgame ainsi formé d'une vision réaliste et d'un caprice n'est pas l'invention de Claude. Le procédé se trouve dès le XVI^e siècle jusque chez Hubert Robert et Pannini. La composition de ces deux toiles contient en outre un contraste dans la disposition qui est similaire tout en montrant la suite des bâtiments à gauche dans le Forum, à droite dans la marine, et créant ainsi une sorte d'unité spatiale⁵.

C'est à une paire de tableaux (inconnus), exécutés pour le Cardinal Bentivoglio que Claude dut la commande de quatre pièces pour Urbain VIII : les n^{os} LV 13 et 14, chez le comte de Yarborough et le duc de Northumberland⁶ forment un ensemble de paysage et de marine, mais Claude n'y poursuit pas le genre léger des vues imaginaires. Malgré leur composition contrastante, l'unité des deux tableaux est pourtant soulignée par un horizon commun — c'est le cas pour tous les pendants de Claude — et par un rythme complémentaire : dans la marine le lointain se trouve exactement au deuxième tiers de la largeur, dans le paysage au premier. Nous croyons qu'il est légitime de tenir compte de ces observations de mesure puisqu'elles se répètent constamment et que Baldinucci nous en a quelque peu exposé les principes géométriques. Chacun des pendants est équilibré par lui-même, mais la masse principale se trouve sur le côté gauche dans la marine (LV 14), et sur la droite dans le paysage.

Les deux autres pièces exécutées pour Urbain VIII (LV 35 et 46, de format plus petit) représentent encore un paysage, et la vue d'un port, tous deux à l'hor-



FIG. 1. — CLAUDE LORRAIN. — Ariane et Bacchus. Elmira, Arnot. Art Gallery

zon élevé, et tous deux s'inspirant d'un site réel — Castel Gandolfo et Marinella⁷. Ces éléments ont dû limiter l'unité de composition des deux œuvres.

Les n^{os} LV 16 et 19 portent le nom du conseiller parisien Perochel. Ces deux tableaux ont disparu, et la disparition simultanée des pendants, assez fréquente, pourrait précisément confirmer leur unité par leur sort commun. Nous manquons ici de certitude quant à l'égalité des dimensions; mais le *Livre de Vérité* ne laisse guère de doute à cet égard : les deux tableaux furent conçus dans l'unité. Dans le paysage, la vue se dirige de la gauche, contenant l'accent principal des hauts arbres en repoussoir, vers le moyen-plan à droite; en sens inverse dans la marine qui s'équilibre à droite, sur le petit arc des orfèvres, de Rome, grandi aux dimensions d'un vaste bâtiment. Les figurines sont comparables : un déjeuner champêtre dans l'un, des matelots et d'humbles figures dans l'autre. En comparant la vue imaginaire de l'arc avec celle de la marine au Capitole (LV 10) on se rend compte à quel point Claude a déjà unifié sa composition.

Les dessins 23 et 25 sont inscrits au nom de l'envoyé Guefier. Le premier

tableau a disparu depuis le siècle dernier (version chez le comte de Halifax). On reconnaît néanmoins dans les deux dessins des paysages d'une même richesse abondante; le premier nous montre les bords calmes d'une rivière, le second est plutôt montagneux; bien qu'équilibrés en eux-mêmes, ils se complètent par les grands troncs d'arbres en biais qui limitent chaque composition sur son volume principal, à droite dans l'un, à gauche dans l'autre. Les bergers musiciens sont également comparables dans les deux dessins.

Les relations entre chaque pendant restent subtiles, presque cachées mais indéniables. Il suffit de comparer chaque pendant avec quelqu'autre dessin voisin du *Livre de Vérité* pour s'apercevoir qu'on y chercherait en vain des correspondances semblables à celles des paires dont les deux pendants se complètent.

Dans cette première phase de Claude, caractérisée par des sujets pastoraux et des caprices, on ne retrouve guère trace de ses clients (sauf pour les deux sites peints pour Urbain VIII). On est tenté de supposer que Claude a peint d'abord sans commandes et que les amateurs ont acheté ce qu'il avait en réserve, alors que son œuvre de maturité reflète de plus en plus l'intervention des commanditaires. La première preuve se trouve dans la série exécutée pour le roi d'Espagne destinée à décorer le palais du Retiro à Madrid, — vaste programme auquel Swanevelt, Both, le Guaspre, Salvator et d'autres contribuèrent également par leurs paysages. Les sept tableaux dus à Claude (au Prado) sont de loin les plus importantes et les plus vastes créations de sa jeunesse. Les trois premiers (dont seule la *Tentation de Saint Antoine* figure dans le *Livre de Vérité*, n° 32) représentent des paysages avec ermites. Les quatre autres tableaux (LV 47-50) forment par leurs compositions et leurs sujets deux paires de pendants bien distinctes, tirées chacune de l'Ancien Testament et de la vie des Saints, composées chacune d'un paysage pur et d'une pièce architectonique⁸. *Moïse sauvé des eaux* s'unit logiquement à l'*Ensevelissement de Sainte Sérapie* (LV 47-48), *Tobie et l'archange* s'unit à l'*Embarquement de Sainte Paule*. Ces quatre tableaux sont tous construits asymétriquement, mais de manière à ce que les arbres majestueux tenant dans les deux paysages toute la hauteur sur un côté, font face à de hautes colonnes sur le côté opposé de leurs pendants; en plus, cette relation est interchangée dans les deux paires; dans la première, le paysage est à gauche, dans la seconde (LV 49-50) à droite. Ces œuvres espagnoles datent de 1638-1640.

C'est au Cardinal Poli qu'il faut attribuer le choix du sujet des deux tableaux que Claude peignit pour lui. On devra considérer ces œuvres comme pendants, bien que contrairement à celles qui sont mentionnées plus haut, leurs dates d'exécution diffèrent de plusieurs années. Il s'agit du célèbre *Embarquement de Sainte Ursule*, daté 1641, à Londres (LV 54), et du *Saint Georges*, à Hartford (LV 73), qui selon sa position dans le *Livre de Vérité* doit dater de 1644⁹. Nous y retrouvons le contraste de marine et de paysage avec unité de sujets — scènes de la vie des Saints — et composition identique; et l'on pourrait mettre en parallèle jusqu'aux figurines réfugiées les unes à gauche sous la colonnade, les autres sous les arbres à droite.

Pour M. de Lonchaine, Claude fit trois tableaux, tous disparus : une paire en hauteur (LV 61 et 62), dont le premier est inspiré du n° LV 49 exécuté pour le roi d'Espagne; et le n° LV 68 qui est une adaptation du n° LV 8; les modifications visibles dans ces répliques confirment précisément l'évolution incessante de son art; ainsi le n° LV 61 est d'une composition plus unifiée que son modèle (LV 49).

Cette paire (LV 61-62) faite d'un port et d'un paysage, nous est toutefois connue par deux petites versions peintes par Claude lui-même chez le duc de Wellington¹⁰. Leurs compositions sont semblables, et cependant complémentaires grâce à un léger contraste¹¹ : dans la marine l'atmosphère est brumeuse, froide, le soleil pâle, tandis que le paysage représente un soir d'été au coloris saturé qui va de l'orange au bleu profond. Chaque tableau ne prend sa valeur entière que par la présence de son pendant, tout comme dans une suite musicale un rythme est mis en évidence par son équivalent dans les mouvements voisins.

Dans les mêmes années des commandes pour le roi d'Espagne, le plus important client italien de Claude fut le futur Cardinal Giorio; de 1638 à 1643, sept tableaux sont inscrits à son nom; l'ensemble manque toutefois de programme; seuls les deux derniers, la marine LV 63 (le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse*) et le paysage LV 69 (*David sacré roi par Samuel*), tous deux au Louvre¹², forment une paire. L'effet de « contrepoin » dans l'unité ne pourrait être plus éloquent qu'ici : deux bâtiments à la droite de Cléopâtre font face à un seul temple à la gauche de David. Les sujets probablement choisis par Giorio forment un contraste eux aussi : la reine ambitieuse, mais privée du pouvoir et exilée — et le jeune berger élu roi.

Nous n'insisterons pas sur la paire d'idylles à sujet classique (LV 77 et 78) — *Narcisse et le Temple de Bacchus* — faite « pour Angleter »¹³, ni sur celle d'une marine et d'un gué (LV 80 et 117) pour le duc de Liancourt¹⁴. L'unité des pendants apparaît d'une façon plus éloquente encore dans le célèbre *Déclin* et la *Naissance de l'empire romain* (LV 82 et 122)¹⁵. Bien qu'un intervalle de six ans les sépare ils constituent intimement une paire, sans sujet littéraire, — un paysage et une marine de composition contrastée. Leur nom, qui semble dater du XVIII^e siècle, reflète le goût pittoresque, nostalgique et moralisant de l'époque. Leur différence de luminosité et de coloris est infiniment subtile; le soleil est bas dans les deux, mais le *Déclin* est d'une fraîcheur un peu plus vive (La *Naissance* représente en effet le soir).

Limitons-nous à une mention brève de la paire de paysages idylliques (LV 103 et 104) faite pour Avignon et dont l'unité est en outre attestée par une paire de dessins de Claude les reproduisant en format rond, à la bibliothèque Morgan, New York¹⁶. Les deux paysages idylliques (LV 109 et 110) pour « Parasson », à New York et Dresde, se complètent de la façon la plus fine dans leur disposition à contrastes équilibrés¹⁷. Celui de Dresde est baigné dans la lumière du soleil, l'autre saisit l'instant suivant le coucher du soleil dans une tonalité plus sombre allant de l'horizon orange aux nuages violets; les figures — mesure humaine de tous les tableaux de Claude sans lesquelles ils ne vivraient pas — suivent le mouvement du jour.

Parmi les quatre pièces peintes pour le prince Pamphile, deux sont de dimensions identiques : les *Noces d'Isaac et de Rébecca* (LV 113) et le *Temple d'Apollon à Delphes* (LV 119)¹⁸. Nous avons déjà rencontré la combinaison du sujet classique et de l'Ancien Testament; ici, le caractère même des paysages diffère; les *Noces* s'inscrivent dans une belle scène rustique avec troupeaux, moulin, rivière et cascade. *Delphes* au contraire nous offre une vue idéale avec temple, ruines, procession sacrée, forêts. La correspondance des deux compositions, opposées, est frappante : sur un côté s'élèvent au premier plan de hauts arbres au pied desquels un groupe de femmes se repose; ces arbres-repoussoirs forment avec ceux du centre une sorte de fenêtre ouverte sur le lointain. Du côté opposé se trouve un pont.

On sait qu'il existe à Londres un second original des *Noces*, probablement exécuté sur commande du duc de Bouillon, puisque son pendant, l'*Embarquement de la reine de Saba* (LV 114), est inscrit à son nom. On aurait tort ici de nier l'hypothèse d'une paire en se fondant sur l'existence de deux tableaux différents faisant chacun pendant aux *Noces*. Il en est tout comme dans les suites musicales où cer-



Fig. 2. — CLAUDE LORRAIN. — Bataille sur le pont. New York. Coll. part.

taines danses de rythme différent sont interchangeables. D'ailleurs la marine (LV 114) peinte avant la vue de Delphes (LV 119) forme encore avec le paysage des *Noces* le type habituel des pendants à composition contrastante.

Dans les années suivantes, de 1652 à 1658, Claude créa un nombre de toiles de dimensions énormes, dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament, et qui forment comme le centre de son œuvre de maturité. Ces tableaux aussi ont été conçus par paires complémentaires : pour Cardello l'*Adoration du veau d'or* (LV 129), chez le duc de Westminster, et *Jacob avec Laban et ses Filles* (LV 134), à Petworth¹⁹ ; pour l'évêque de Montpellier ces pendants encore plus grands du *Mont Thabor* (LV 138), chez le duc de Westminster²⁰, et d'*Esther approchant du palais d'Assuérus* (LV 146), tableau que Claude aima le plus (selon Baldinucci) et dont le comte de Leicester conserve le tiers gauche sauvé des flammes à Fonthill.

Les deux paires voisines qui suivent se complètent de telle sorte qu'une scène flanquée de hauts arbres, avec centre ouvert, fasse pendant à une vue dominée par une masse d'arbres au milieu. C'est le cas d'*Apollon gardant les troupeaux d'Admète* (LV 135) et d'*Ariane et Bacchus* (LV 139, fig. 1, inédite) — deux scènes mythologiques avec figures solitaires. Les deux étaient destinées au même personnage²¹. C'est également le cas de l'*Enlèvement d'Europe* (LV 136) et de la *Bataille sur un pont* (LV 137), peints pour le pape Alexandre VII. Comme pour la paire sur l'Empire romain et quelques autres, il existe deux paires originales de ces tableaux ; les deux premiers pendants, au musée Pouchkine, sont datés de 1655²² ; des deux autres, seule la version par Claude lui-même de l'*Enlèvement d'Europe*, datée de douze ans plus tard, dans la collection royale à Londres, est connue jusqu'à présent. Le pendant inédit (fig. 2) d'une beauté exceptionnelle, est encore une preuve extérieure de l'unité de cette paire²³.

Une version plus petite et quelque peu modifiée de l'*Enlèvement d'Europe* se trouve sous le n° 144 ; elle aussi est accompagnée d'un pendant, de sujet mythologique (LV 143)²⁴ qui dans sa disposition générale est en effet très proche de la bataille sur le pont. Cette nouvelle paire fut peinte pour Courtois.

L'évolution si parfaitement claire de l'art de Claude ne se manifeste pas seulement dans les œuvres individuelles, mais aussi dans la différenciation contrastée des pendants, laquelle s'éloigne du schématisme de la première époque et va s'enrichissant. Ainsi la paire d'*Acis et Galathée*²⁵ et de la *Métamorphose du paysan de Pouille* (LV 141 et 142)²⁶ n'offre plus le simple contraste de marine et de paysage, ou d'effet de matin et de soir. L'atmosphère, chargée de nuages sombres, est plus menaçante dans la scène de côte (conformément à l'histoire de Galathée qui y prend place), plus sereine dans le spectacle de la campagne méridionale (LV 142). Si le choix de plus en plus fréquent de sujets classiques tirés d'Ovide, de Virgile ou de sources plus lointaines reflète sans doute le contact du peintre avec des connaisseurs tels que le cardinal archéologue Massimo, l'union intime entre les figures et les paysages qui s'inspirent de leurs passions et en donnent l'interprétation idéale est, elle, partie inté-

grante de l'art de Claude. C'est cette dimension que la comparaison des pendants nous apprend à pénétrer.

Sandrard dit d'un gué de Claude (LV 176) qu'il représente la seconde heure de l'après-midi. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver une série des quatre temps du jour, série illustre, dont on semble pourtant méconnaître le caractère. Claude mit plus de dix ans à créer cette série pour le futur évêque d'Ypres, van Halmale²⁷, qui est vraisemblablement responsable du choix des sujets. La suite se compose de deux paires : le *Repos de la Sainte Famille* fait face à *Tobie et l'Ange* en composition opposée : sur l'une des toiles le côté lourd occupe la gauche, sur l'autre la droite ; les figures sont placées sur les côtés légers. La seconde paire est formée de *Jacob au puits* et de *Jacob avec l'archange* — deux scènes de l'histoire de Jacob qui se suivent de près dans le texte biblique. Contrairement à la paire précédente, leur composition est complémentaire avec centre respectivement dominant ou ouvert, comme nous l'avons constaté dans d'autres cas. Quant aux temps du jour, leur sens n'est apparemment pas facile à définir, puisque par exemple *Jacob au puits* est appelé par Smith le *Midi*, par M. Friedlaender le *Matin* ; et de même *Tobie et l'Ange*, le *Matin* ou le *Soir*. Toutefois un dessin de Claude au Louvre d'après le dernier tableau de cette série, communément appelé la *Nuit*, porte la mention de l'artiste « représente l'alba del giorno », c'est-à-dire l'aube, ce qui correspond à la scène. Pour les autres scènes nous devons laisser la question ouverte, n'ayant pas vu les originaux ; la série en tout cas ne semble pas contenir de « nuit » dans le sens d'un van der Neer.

Si l'interprétation des lumières reste donc souvent conjecturale pour des raisons extérieures telles que la distance qui sépare aujourd'hui les tableaux, ou leurs pittoresques vernis à « soleil couchant », les observations relatives aux compositions et aux sujets nous donnent une base solide pour l'établissement des pendants. Les neuf tableaux peints pour le contéstable Colonna — le client le plus important des dernières années de Claude — sont tous à sujets classiques (à l'exception du premier, LV 158, une grande *Fuite en Egypte*, qui selon notre avis fut d'abord conçue comme pendant au *Repos*, LV 88, pour le comte Crescence, mort avant l'achèvement du tableau²⁸) ; trois paires, chacune de mesure différente, apparaissent clairement. Elles sont tirées d'Apulée, d'Ovide et de Virgile, ce qui semblerait indiquer un programme systématique pour la suite entière. Comme pour presque toutes les paires il n'a jamais été dit que le fameux château enchanté (LV 162) avec *Psyché* (d'après Raphaël) *venant d'être transportée dans le pays d'Amour*, fait pendant au tableau de Cologne avec *Psyché sauvée après la trahison commise envers Amour*²⁹ : deux épisodes se suivant dans le conte d'Apulée, deux compositions contrastantes (masses principales des arbres à droite, puis à gauche ; palais et ruines), mais aussi deux tableaux d'une égale valeur poétique, d'une pareille pureté de paysage absolu et solitaire, d'une même tonalité de vert-gris froid et serein.

La paire suivante, d'un caractère plus saturé, se compose du tableau de Naples (LV 175) avec *Egérie pleurant la mort de Numa*, selon Ovide, et du *Temple de Vénus*

(LV 178) au palais Rospigliosi³⁰. Ici encore, les compositions se correspondent; l'architecture, les arbres et les figures sont placées en opposition.

Une troisième paire est enfin formée, à notre avis, par *Enée quittant Didon* (LV 186), dans une collection privée anglaise, et *Ascanius chassant*, à Oxford³¹; quoique ce tableau — le dernier de Claude — ne figure plus dans le *Livre de Vérité*, une inscription au dos le dit peint pour Colonna; rien de plus frappant en effet que la correspondance de leur composition contrastante : dans chacun d'eux un côté est dominé par une colline avec de grands édifices à colonnes au pied desquels se trouvent les figures, tandis que l'autre côté descend vers une large baie marquée légèrement d'un arbre à l'extrémité du tableau. Chacune des trois paires exécutées pour Colonna est conçue dans un mode différent.

Mais revenons à notre fil conducteur : le *Livre de Vérité*. Les deux Claude « Altieri » ont toujours compté parmi ses œuvres les plus célèbres : le *Temple d'Apollon* à Milète (Didyme), LV 157, au sujet tiré d'Apulée selon l'inscription sur un dessin du musée britannique, et le *Débarquement d'Enée en Italie* (LV 185).

Or s'agit-il bien d'une paire? Leurs sources diffèrent, de même que leurs patrons destinataires : le second tableau seul est inscrit au nom du prince Altieri; le premier fut commandé par « Angelino »... (le reste coupé dans le *Livre de Vérité*), comme le n° LV 112 (disparu); cependant les deux œuvres d'Angelino ne sont pas une véritable paire, tandis que le second forme avec le n° 185 une paire de même dimension à composition contrastante, et de plus il n'a jamais quitté, depuis la collection Altieri, son compagnon (la paire appartient à présent à Lord Fairhaven)³². Cela s'explique par le fait qu'Angelino n'est autre qu'Angelo Albertoni, dont le fils, marié à la nièce du pape Altieri, Clément X, fut créé prince Altieri. C'est lui qui commanda ensuite le pendant qui toutefois n'allait pas former l'unité que nous avons constatée dans les paires conçues comme telles.

Six dessins, dont deux paires, portent le nom de M. de Bourlemont, qui fut archevêque de Toulouse et agent de Colbert à Rome pour ses acquisitions d'objets d'art. *Moïse devant le buisson ardent* (LV 161) fait en effet pendant à *Démosthène exilé* (?), LV 171³³; leurs compositions se répondent, se distinguant pourtant l'une par son paysage montagneux et l'autre par son bord de mer avec un temple; les sujets diffèrent dans leur source, mais s'unissent dans le thème : la solitude de l'homme qui vient de quitter la société. Les deux tableaux appartiennent au comte d'Ellesmere.

Quant à la paire de même format, dont le sujet est inspiré d'Ovide, LV 163, *Céphalus et Procris* (chez le comte de Plymouth) et 164, *Apollon et la Sibylle* (chez le duc de Rutland), nous hésitons à trop insister sur leur unité, d'autant plus que nous ignorons la relation qui peut exister entre *Mercure et Apollon* (LV 192), disparu, et les autres tableaux faits pour de Bourlemont.

D'autre part il n'y a pas de doute que le paysage LV 166 — une modification du 163 — ait été conçu en pendant avec le bord de mer 168, commandé par Falco-



FIG. 3. — CLAUDE LORRAIN. — Expulsion d'Agar. Munich, Pinacothèque.

nieri qui en aura imposé le sujet (tiré du Tasse). Une seconde paire exécutée pour Falconieri, illustrant cette fois Virgile, se compose de la *Chasse d'Enée* (LV 180) à Bruxelles³⁴ et d'*Enée avec la Sibylle* (LV 183) disparu; jusqu'en 1862 les deux tableaux étaient en effet dans les mêmes collections. Dans chacun, deux figures sont tournées vers le côté lourd qui occupe la droite dans le premier, la gauche dans le second.

Plus explicite encore est l'union de LV 173 et 174 (fig. 3 et 4) à Munich, peints en 1668 pour le comte Waldstein (comme le n° 155) avec pour thème commun *l'expulsion d'Agar*. Ils semblent former un espace unique. On ne cesse d'admirer avec quel équilibre l'unité de la paire se joint à l'unité de chacun des pendants; les reproductions ci-dessus nous dispensent sur ce point de tout autre commentaire.

A la même époque appartiennent trois tableaux de format identique commandés par l'électeur de Bavière : une version de la baie LV 5 avec espace étendu, datée 1674, le gué LV 176 qui est une reprise plus classique des gués 85 et 154³⁵, et *Jacob avec Laban et ses filles* (LV 188), à Dulwich³⁶. Certes, leur union est quelque peu



FIG. 4. — CLAUDE LORRAIN. — Agar au désert. Munich, Pinacothèque.

moins tangible, étant donné que ces tableaux sont des reprises. Ils sont néanmoins liés par un caractère commun, et leurs compositions se correspondent en opposition inversée dans la marine et le gué, tandis que le troisième s'inspire d'une composition complémentaire.

Combien plus personnel le goût d'un connaisseur tel que le cardinal Camillo Massimo! Aucune des cinq toiles que Claude fit pour lui n'a un sujet religieux; deux paires représentent des scènes mythologiques : nous sommes à présent préparés à reconnaître l'union contrastante qui lie *Argus gardant Io* (LV 86) à *Apollon et la Sibylle* (LV 99)³⁷. La seconde paire de trente ans postérieure, et qui compte parmi les œuvres les plus sublimes du maître, nous offre une unité encore plus subtile. Les sujets furent sans doute donnés par Massimo. Le *Temple d'Apollon à Delphes* (LV 182), tiré de l'historien Justin selon l'inscription portée sur le dessin de Windsor, fait face à l'*Origine du corail* (LV 184), tiré d'Ovide³⁸; la masse solide du roc de Delphes (à gauche) s'oppose au fameux roc creux à droite sur le tableau du corail, et qui en fait est un clair de lune; chaque roc est équilibré par une masse d'arbres.

La dernière paire incorporée dans le *Livre de Vérité* fut commandée par le cardinal Fabrice Spada, qui avait converti les hérétiques en Savoie; ce fait explique le sujet du premier tableau, *Philippe baptisant l'eunuque* (LV 191), commun dans l'art hollandais; le pendant, *Noli me tangere* (LV 194)³⁹, reprend en l'inversant la même composition flanquée d'une masse d'arbres à laquelle se joint un seul arbre détaché en silhouette et, dans l'intervalle, respectivement un pont et une muraille.

Voici donc citée dans l'ordre chronologique une grande partie des paires que les notes du *Livre de Vérité* nous font découvrir. Tous ces pendants ont en commun le destinataire, les dimensions, la hauteur de l'horizon, la composition, le sujet, et enfin ce caractère général que le terme de « style » ou de « mode » est le plus apte à définir. Il est vrai que dans quelques autres cas il n'existe aucun lien entre des œuvres exécutées pour le même amateur. En revanche nous pouvons par analogie affirmer la correspondance d'autres paires non contenues dans le *Livre de Vérité*, telles les deux cuivres ovales du Louvre avec les hauts-faits de Louis XIII, les deux autres cuivres ovales du Louvre représentant une marine et un gué, le *Matin* et le *Soir* de Lord Jersey, brûlés pendant la dernière guerre⁴⁰, une paire au Prado, une marine et un paysage chez le duc de Buccleuch, d'autres dans la collection Pallavicini, etc.

Nous pouvons en outre découvrir d'autres paires parmi ces nombreux tableaux qui, dans le *Livre de Vérité* ne portent qu'une mention telle que « pour Paris ». Ainsi on serait tenté de reconnaître des paires dans la marine LV 17 (disparue; copie en revers à Grenoble) et le paysage LV 18 (chez le duc de Portland), la *Marine* LV 26 (à Paris, coll. particulière) et le *Combat sur le pont* LV 27 (coll. particulière), les deux scènes mythologiques LV 95 (au comte de Leicester) et 96 (au Louvre), etc., — tous des pendants à compositions contrastantes et, pour autant qu'ils existent, de mêmes formats. Nous nous bornons à indiquer cette piste : l'étude des patronages anonymes dans le *Livre de Vérité* permet de reconstituer un certain nombre de paires et de faire ainsi de ce livre un document encore plus précieux sur l'activité de Claude.

Il reste un dernier point à éclaircir. Nous avons vu que la majorité des œuvres de Claude forment des pendants; peu de propriétaires n'ont acquis qu'un seul tableau. Or si l'on suit dans le *Livre de Vérité* les pièces « uniques », les seules faites pour le nom qu'elles portent, — 35 dessins environ — on s'aperçoit de ce fait étonnant que ce sont précisément des œuvres dans lesquelles Claude répète des tableaux précédents, tandis qu'il ne se copie que rarement dans les paires authentiques. Nous en indiquons quelques exemples, en commençant par la fin du livre qui ne contient pas d'œuvres anonymes; le gué 189, œuvre unique faite pour l'abbé Chevalier, à Williamstown, est une réplique du gué 107 (en employant quelques éléments du tableau précédent LV 188); *Enée à Délos* LV 179, seul tableau pour « Dupassy », à Londres, reprend *Mercur et Aglaure* LV 70, à Rome, coll. Pallavicini; le *Veau*

d'or 148, pour « Mr. G.. » (?), copie le n° 129; le petit cuivre de *Jacob avec Laban et ses filles* LV 147, seul pour Delamart, répète la grande version 134; le *Bord de mer* LV 130, pour Elis, est une version d'après le n° 122; l'*Embarquement de Sainte Pauline* LV 120, pour le cardinal Cecchini, s'inspire de l'*Embarquement* 114; le *Moulin* 123, pour Lorette, du tableau semblable LV 22; le *Repos* LV 88, pour le comte Crescence, répète le n° 47; la *Marine* LV 28, pour un cardinal de Médicis, le n° 14. Il serait aisé de poursuivre cette énumération, mais les exemples fournis suffisent à définir le caractère des œuvres « uniques » : ce sont certains amateurs — dont aucune personnalité connue comme collectionneur remarquable — qui se contentent de lui demander une réplique. On peut imaginer que ces clients ne se seront pas tous inspirés dans leur choix de la connaissance des originaux, mais peut-être bien en feuilletant chez Claude le *Livre de Vérité*, servant aussi, en second lieu, de « Livre de modèles ». Considérée sous cet angle, l'évolution ininterrompue et logique de l'art de Claude gagne soudainement en clarté.

Grâce aux brèves mentions des clients, le *Livre de Vérité* devient donc une source de révélations ainsi qu'un document humain sur l'activité de Claude — et sur le goût des amateurs de son temps — telle que nous n'en possédons guère d'autre. C'est en effet un « livre de vérité ». L'idée principale que nous en dégageons est celle des paires et de l'importance complémentaire des sujets, — idée que l'on pourrait tracer dès la Renaissance, chez tous les grands artistes baroques, chez les successeurs de Claude tels que le Guaspre, Both, Breenbergh, etc. Nous voyons en effet Claude créer presque tous ses tableaux par pendants. Ignorer ce type de création par pendants c'est ignorer une dimension entière de Claude et banaliser l'amplitude et la profondeur de cet art.

MARCEL ROTH LISBERGER.

RÉSUMÉ : *Pendants in Claude Lorrain's œuvre.*

Three quarters of Claude's paintings are not made as single works, but in form of series, mostly pairs. The key to them are the mentions of patrons written by Claude in his *Liber Veritatis*. The author describes in chronological order the majority of the series and pairs in Claude's œuvre and deduces the general character of pendants: same patron, size and horizon, same subject type, same style or mode, but within this unity a balanced contrast of composition (several types of this contrast) and of atmosphere. He points out the importance of the subjects and of the interventions of the patrons. Paintings, which were commissioned as single works, appear to be mostly modifications of previous ones.

NOTES

1. Le *Livre* (au Musée Britannique), dont les dessins sont aujourd'hui montés (en ordre correct), fut véritablement un livre, c'est-à-dire que Claude dessina dans un livre déjà relié, qui se termina au dessin 185. Les dix suivants y furent ajoutés par Claude (communication de M. Kitson); à l'ouverture du testament le livre contenait 195 dessins; les cinq

suivants, d'époques diverses, ont été ajoutés par les héritiers de Claude. Quelques dessins ne reproduisent pas des tableaux de Claude : le n° 31 est une copie d'après Bril (Thiéry, *le Paysage flamand au XVII^e siècle*, pl. 24), 36 et 37 rendent des détails de la *Fête villageoise* du Louvre, 84 un détail de 86, 72 et 74 ne semblent pas faits d'après des tableaux.

2. Publiées avec des divergences et des erreurs considérables par LABORDE (*Archives de l'Art français*, I, 1851) et dans les livres de Pattison (1884) et Dullea (1887).

3. 25 : coll. privée; ill. dans Holford Coll., pl. 120. — 78 : au Musée d'Ottawa; COURTHION, *Claude Gellée*, 1932, pl. 34.

4. Au Louvre. COURTHION, pl. 1 et 2. Agrandis en bas.

5. Dans la marine même l'illumination est surréelle : la tonalité diffère de celle du Forum, vu — on peut le vérifier — dans la lumière du soir, et suggère donc le matin; pourtant la lumière sur les bâtiments du Capitole serait en réalité celle du soir. Il est presque toujours arbitraire de distinguer entre matin et soir chez Claude; M. FRIEDLAENDER (*Claude Lorrain*, 1921), par exemple, appelle cette marine tantôt *le Soir* (p. 37) et tantôt *le Matin* (p. 39).

6. Seul le second, daté 1637, est reproduit dans *Burlington Magazine*, mai 1950, fig. 10. Les deux tableaux du Louvre, dont le patron commanditaire est inconnu, sont des répliques originales, avec quelques changements, de 1639; les nos LV 36 et 37 copient deux détails modifiés de la *Fête villageoise* du Louvre. La première mention de cette paire est la donation à Louis XIV par Le Notre (voir *Revue de l'Art*, 1931, 351).

7. 35 : coll. Barberini (ill. Friedlaender, p. 47). — 46 : un des trésors ignorés du Petit Palais.

8. Courthion, pl. 30-33.

9. 54 : Courthion, pl. 19. — 73 : *Art News*, 16 janv. 1937, repr.

10. Le paysage est inédit, la marine est illustrée dans *Gowan's Art Books*, *Claude*, 28. Dans la marine, les figures sont celles de LV 49. C'est également le cas pour les deux petites copies (non originales) à Dulwich (Gowans, ill. 27) et coll. Cook (Courthion, pl. 34, à présent déposé au Musée de Brighton).

11. Dans la marine, le lointain occupe le premier tiers (de la largeur), dans la vue idéale de Tivoli le dernier tiers.

12. Courthion, pl. 22, 23. La légère différence de mesure est due à l'agrandissement du premier tableau des deux côtés dès le XVII^e siècle.

13. 77 est à Londres, 78 à Ottawa (Courthion, pl. 14). Narcisse apparaît dans un paysage de côte accidentée, en plein jour; le temple de Bacchus, en revanche, s'élève dans une vallée calme au soleil couchant. L'horizon commun se place dans la proportion préférée de Claude, soit à deux cinquièmes de la hauteur.

14. Au Louvre (Courthion, pl. 21 et 28). La marine contient la *Reddition de Briséis par Ulysse*, le gué une scène (mythologique?) non identifiée. Le gué est une modification du dessin 115.

15. Il existe trois paires d'originaux : chez le comte de Radnor (DIER, *Hist. de la peinture française du retour de Vouet...*, I, 1926, pl. 62, 63); de même format au Musée Pouchkine, Moscou (ill. *Trésors d'art en Russie*, 1907, 76, 77); plus petit chez le duc de Westminster (82 : Courthion, pl. 51. — sans pendant). Le n° LV 82 est marqué pour « Lebrun » (de main étrangère; il s'agit vraisemblablement d'une confusion), 122 « pour Paris »; le

n° LV 153, inscrit pour « Lebrun », est une plus petite réplique de LV 82; le tableau appartient également au duc de Westminster (Courthion, pl. 52).

16. 103 a disparu depuis la fin du XIX^e siècle, mais était de même taille que 104, qui est à la galerie de Nivaagaard au Danemark (cat. 1949, ill. p. 25). Les dessins cités n'ont jamais été vus en relation avec le *Livre de Vérité* (ill. C.F. Murray, coll. Morgan, Londres, 1905, III, 80 et 81).

17. 109 : *Cat. du Metropolitan Museum*, 1955, ill. p. 83. — 110 : Friedlaender, p. 56 (repr.).

18. Les deux toiles sont au palais Doria, à Rome. Courthion, pl. 65 et 26.

19. 129 : Courthion, pl. 38. — 134 : C. BAKER, 1920, fig. 14. Le troisième tableau pour Cardello, LV 132, est plus petit et répète le n° 120.

20. Courthion, pl. 39.

21. 135 : comte de Leicester (BLUNT, *Art and Architecture in France*, pl. 138).

22. Ill. *Gazette des Beaux-Arts*, 1929, II, 248.

23. Courthion, pl. 42. Si la date 1667 du tableau de Londres est exacte, le pendant — non daté — sera vraisemblablement de la même date.

24. 144 : coll. Morrison, prêté à Sudeley Castle. — 143 : ill. vente Sotheby, 22 avril 1953.

25. A Dresde. Gowans, pl. 38. Figures repeintes par Boulogne.

26. Au comte d'Ellesmere. Gowans, pl. 39.

27. LV 154, 160, 169, 181 (Courthion, pl. 57-62); mêmes dimensions. Halmale vécut à Anvers jusqu'à son épiscopat d'Ypres dès 1672, ce qui explique les inscriptions dans le *Livre de Vérité*. LV 75 et 159 sont également inscrits « pour Anvers » mais n'ont rien en commun avec la série des Temps. Furent-ils destinés à un autre client?

28. C'est la *Madonna chi va in Egitto* mentionnée dans le testament de Claude de 1663.

29. 162 : Courthion, pl. 46. — 167 : Friedlaender, p. 91, repr.

30. 175 : Courthion, pl. 63. — 178 : gravé souvent.

31. Mêmes dimensions. Il existe deux très beaux dessins du n° 186 : une esquisse inédite au Musée de Detroit, et un dessin fini au Musée de Bayonne (Cat. 1924, pl. 35). — Oxford : daté 1681. Blunt, *I, c.*, pl. 140.

32. Ill. vente Kent, Christie's, 14 mars 1947, fig. 28, 29.

33. Gowans, pl. 17 et 30.

34. Ill. Friedlaender, p. 105.

35. Composition plus strictement orthogonale. Une pareille différence entre un gué idyllique et une reprise plus serrée, qui date de trente ans plus tard, caractérise LV 107 et 189.

36. Les trois ill. dans Friedlaender, pp. 106-108.

37. Une combinaison de LV 79 et 86, originale, chez le comte de Leicester. — 99 : Ermitage.

38. 182 : à Chicago. Repr. dans *Burlington Magazine*, 1940, II, 172. Même sujet que 119, quoique traité différemment. — 184 : comte de Leicester. Repr. Blunt, *I, c.*, pl. 138. Le même sujet se trouve sur un dessin du jeune Poussin qui appartient à ce même cardinal.

39. 191 : comte Allendale. — 195 : Francfort (repr. Friedlaender, p. 109).

40. *Cat. Royal Academy*, Londres, 1938, pl. 82.

SIR CHRISTOPHER WREN'S VISIT TO PARIS

ENGLISH architecture of the seventeenth century can show a number of buildings of considerable distinction. The Queen's House at Greenwich, the Banqueting House at Whitehall, St. Paul's Cathedral and Greenwich Hospital are all worthy to be judged by European and not merely by provincial standards, and even by those standards all have a certain claim to greatness, though perhaps St. Paul's alone is a building of the highest rank. They are the creation of two architects, Inigo Jones (1573-1652) and Christopher Wren (1632-1723), without whose work English seventeenth, and probably indeed English eighteenth century architecture, would have followed a very different pattern. Both men owed much to their studies of Continental architecture, though those studies were strangely unlike. Jones had the advantage of at least three visits to Italy, and at least one to France. His overwhelming admiration, however, for the work of Palladio had a marked effect on his style and though, towards the end of his life, he was drawing freely from French sources for his interior decoration, his work as a whole shows little French influence. And since Jones and Palladio were to become the patron saints of English architects from about 1720 to 1760, Jones's taste was to prove crucial for English architecture.

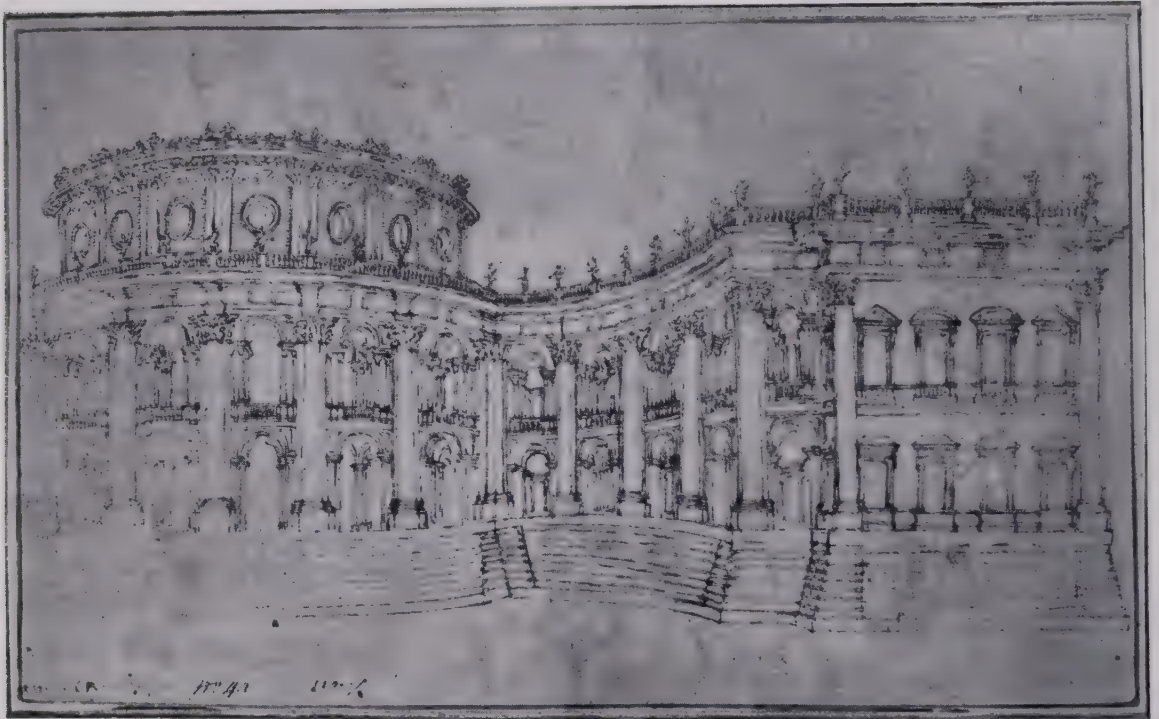


FIG. 1.—BERNINI.—Drawing for east front of the Louvre.
 Coll. Dr. M. D. Whinney. Phot. Courtauld Institute of Art.

With Wren the case was very different. During a long and very full life of ninety-one years he had only one opportunity of visiting the Continent. From July 1665 to February or March 1666 he was in Paris, and though it is certain that he saw much in the neighbourhood, he did not, so far as is known, travel further afield. Although some accounts of his journey are known, their particular interest from the French point of view has not, perhaps, been sufficiently emphasized.

The visit was paid at an important moment in Wren's career. He was at the time Savilian Professor of Astronomy at Oxford and a prominent member of the recently founded Royal Society; and though he had already carried out a little architecture (Pembroke College Chapel, Cambridge, built for his uncle and the more important Sheldonian Theatre at Oxford) there is no certainty that when he came to Paris he had finally decided to abandon science, in which he was building a distinguished career, and to devote himself entirely to architecture. A little, however, can be deduced from a letter he wrote shortly before his departure to the President of Trinity College, Oxford, who had consulted him about some new college buildings:

JUNE 22, 1665

My honoured Friend,

I am convinced with Machiavel, or some unlucky fellow, 'tis no matter whether I quote true, that the world is generally governed by words. I perceive the name of a quadrangle will carry with it those whom you say may possibly be your benefactors, though it be much the worst situation for the chambers, and the beauty of the College, and of the particular pile of buildings. If I had skill in enchantment to represent the pile, first in one view, then in another, that the difference might be evidently seen, I should certainly make them of my opinion; or else I will appeal to Mons. Mansard, or Signor Bernini, both of which I shall see at Paris within this fortnight.

But, to be sober, if any body, as you say, will pay for a quadrangle, there is no dispute to be made; let them have a quadrangle, though a lame one, somewhat like a three-legged table...¹.

The letter, which shows Wren in an unusually gay mood (perhaps he was excited at the prospect of his first trip abroad) reveals one of his outstanding characteristics, his common-sense and willingness to make the best of circumstances which he did not like; a side of his temperament which was to stand him in good stead during his years of architectural practice. Since it also shows that before he left England he had arranged for introductions to the most important architects in France, the study of architecture must have been at least one of the purposes of his visit.

Unfortunately Wren did not, like his friend John Evelyn, keep a diary, so we are compelled to turn for knowledge of this visit which was to be so vital in his career, to a few letters which relate to it. Only one is from Wren himself and is undated, but it appears to belong to the end of his stay, so a few other fragments must be considered first. The earliest is a letter from Henry Oldenburg, Secretary of the Royal Society to Robert Boyle, one of its most distinguished members:

LONDON. Aug. 24. 1665

Dr. Wren is well received at Paris, and conducted to some of their meetings and made acquainted with Messieurs Auzout, Petit, and Thevenot. My correspondent tells me this: *Je l'ay mené chez Monsieur Bourdelot, où ce Jour là on dit quantité de belles choses. Il approuva fort ce qu'on y dit, mais il souhaitoit, qu'on fit des experiences.* (This is like a member of the Royal Society). *Le Médecin de*

1. Letter at Trinity College (*Wren Society*, v. p. 14).

la reyne de Pologne y expliqua la nature d'une maladie, nommée plica, à laquelle les Polonais et les Cosaques seuls, sont subjects. On y parla d'un sourd et muet, qui danse en cadence, et de plusieurs autres choses, qui lui plurent assez. Nous l'avons aussi mené chez le grand architecte le chevalier Bernini. Il a vû le buste, qu'il fait du roy en marbre, et le dessin, qu'il a fait du Louvre, dont il vous entretiendra. Je luy ay fait voir ce matin la machine de Monsieur Pascal, avec laquelle on peut faire toutes sortes de règles d'arithmétique².

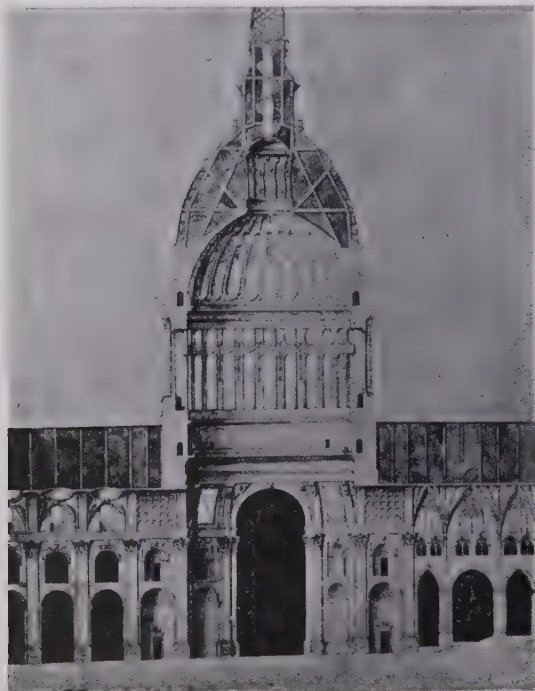


FIG. 2. WREN.—Pre-Fire design for St. Paul's Cathedral.
Oxford, All Souls College.

Here we can see that Wren was occupied with science as well as with the arts, but that his claim that he would see Bernini had been well founded. About a month later Wren took a short journey outside Paris in the company of Edward Browne, son of the well-known physician and writer, Sir Thomas Browne. Fortunately, a letter from the young man to his father describing their experiences has survived:

PARIS, September last, 1665.

Three days the last week I was abroad in the country with Dr. Wren and Mr. Compton. I did not think to see any things more about Paris, but was tempted out by so good company.

Dr. Wren's discourse is very pleasing and satisfactory to mee about all manner of things. I asked him which hee took to bee the greatest work about Paris, he said the Quay, or Key upon the river side, which he demonstrated to me, to be built with so vast expense and such great quantity of materialls, that it exceeded all manner of ways the building of the two greatest pyramids of Egypt.

2. H. OLDENBOURG, *Works*, vi, p. 191 (*Wren Society*, xviii, p. 177). Of the scientists mentioned in this letter, Adrien Auzout (d. 1692) was a mathematician who had invented a micrometer and published a book on it in 1667; Petit is presumably Pierre Petit (1598-1677) mathematician and doctor, but may alternatively be another Pierre Petit (1617-1687) doctor and littérateur; Melchisédech Thevenot (1620-1692) was the Royal Librarian. The Abbé Bourdelot (1610-1685) was Pierre Michon who took the name of Bourdelot in 1634, and entered the service of the Prince de Condé as his doctor in 1637. He was the centre of a circle of savants and was well known outside France, having visited Queen Christina of Sweden in 1651. He had connections with both science and the arts, since he was a friend of Pascal and Fréart de Chambray dedicated his translation of Leonardo's *Trattato* to him.

I told him that upon the banks of the river Loire for some miles, there was a wall built of square stone; but because there could not be allowed any thickness proportionall to the Key at Paris, hee did not know how to esteeme of that, as not having ever seen it. We went the first day to Chantilly, where lives the Prince of Condé, but he was gone out, and so wee mist Abbot Bourdelot (Physician to the Prince) too: Wee saw the Princesse carried in a chair about the gardens, being with child. The house is old built: and belonged formerly to the Duke of Montmorancy, whose statua on horseback in bronze stands before the house; the gardens and waterworks are neat.

The next day wee went to Liancourt, belonging to the president of Liancourt; the house is built but on two sides, the gate making the third, and the fourth layeing open to have a better prospect of the gardens. The waterworks here are in greater number than in any place in France, and the water thrown up in pretty shapes, as of a bell turned up or a bell turned downe, out of frog's mouth in a broad thin streame, etc. The mill that serves to raise the water is the largest I have seen. The president's chaise in which they draw him about the garden, is so well poised upon the wheels, made just like the chaises roulantes, that are here so much in the fashion at present, that one may draw it with two fingers.... The groves are stately, and cut through in many places into long shady walks.

We went from hence to Vernueil, seted upon a high hill, a very neat castel, but furnished with old furniture. The duke I suppose is still ambassador in England; he keeps a pack of English dogs here, and lives in a good hunting country. The house is very finely carved without side. Dr. Wren guest that the same man built the Louvre, there being the same faults in one as in the other.

We lye at Senlis this night, a great towne, and a bishop's seat, with three or four good churches in it, and an od kind of hospital without the towne, where the chambers are built like those of the Carthusians, at some distance one from another. The next day wee saw Rinsy [Raincy], an house belonging to the Dutchesse of Longueville, sister to the Prince of Condé. The gardens and waterworks are not yet

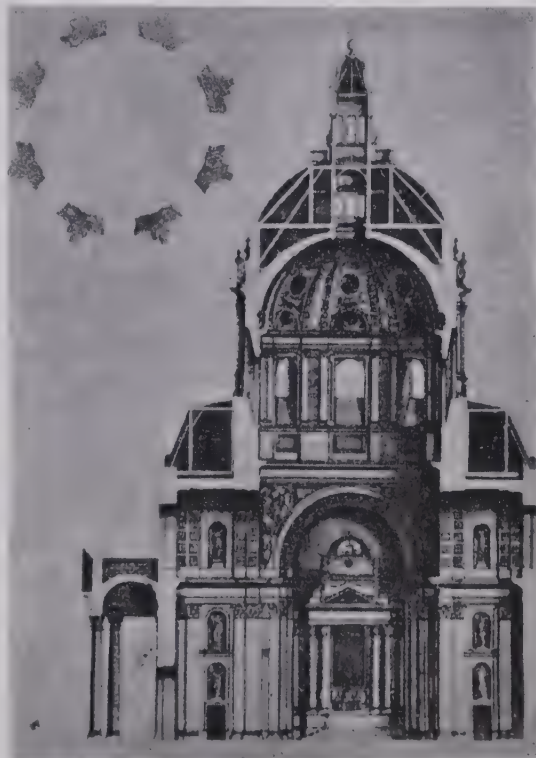


FIG. 3.—Section of Sorbonne.

finished; the house is small but extremely neat, and the modell pleased Dr. Wren very much; the chambers are excellently well painted, and one roome with a handsome cupola in it is one of the best I have seen.

Returning to Paris, the King overtook us in chaise roulante with his Mistress La Valiere with him, habited very prettily in a hat and feathers, and a Just aucorps. He had dined that day with his brother, at a house of his in the country, and had left his company and come away full speed to Paris³.

In this intimate account of an agreeable journey, carefully phrased to interest the young man's father, we get a pleasant picture of Wren, his eager curiosity and his good judgment. Had he lived in another age he would surely have been a brilliant engineer, and this aspect of his mind is revealed in his appreciation of the quays of the Seine. But his remarks on them show, too, that lively interest in the more fabulous of the monuments of antiquity which was characteristic of the seventeenth century, and which led him to argue happily with his fellow-scientist, Dr. Robert Hooke about Porsenna's tomb and Persepolis⁴, and to leave among his papers attempted reconstructions of the Temple of Diana at Ephesus and the Mausoleum at Halicarnassos⁵. His general disapproval of the Mannerist architecture of Verneuil is not surprising; but it may also perhaps be linked with one of the passages in the rough draughts of Tracts on Architecture which were published after his death: "Fronts ought to be elevated in the Middle, not the Corners; because the Middle is the Place of greatest Dignity, and first arrests the Eye; and rather projecting forward in the Middle, than hollow. For these Reasons, Pavilions at the Corners are naught; because they make both Faults, a hollow and depressed Front⁶." Wren was indeed to carry these opinions into his architecture, for in none of the larger secular buildings, Chelsea Hospital, Hampton Court or the palace he designed but never finished for Charles II at Winchester, does he introduce the French pavilion system which stresses the angles. It is pleasant to find him admiring Le Vau's design for Le Raincy, for elsewhere he is, perhaps, a little unfair to that architect.

Far more interesting and important than the quotations so far given is the only known letter written from Paris by Wren himself, probably not long before his return to England⁷:

3. British Museum, MS. Sloan 1868 (*Wren Society*, xviii, p. 180). For the Abbé Bourdelot, see Note 2 above. Liancourt was built by Lemercier; Verneuil by J.A. Ducerceau, so Wren was wrong in attributing any part of the Louvre to the same architect, though parts of it displayed the same Mannerist style; "Rinsy" is presumably Le Raincy, built by Le Vau for the Intendant des Finances, Bordier.

4. *Diary of Dr. Robert Hooke*, ed. H.W. Robinson & Adams (1935), pp. 317, 321, 322.

5. Tract IV, *Parentalia*, pp. 360, 367 (reprinted *Wren Society*, xix, pp. 134, 138).

6. Tract I, *Ibid.*, p. 351 (reprinted *Ibid.*, p. 127).

7. The letter is no longer extant and the recipient cannot be identified. It was printed by Wren's grandson, Stephen, in 1750 in *Parentalia*, a work containing lives of Sir Christopher and of his uncle, Bishop Matthew



FIG. 4.—WREN.—Plan for London after the Great Fire of 1666. Phot. Courtauld Institute of Art.

"I have busied myself in surveying the most esteem'd Fabricks of Paris, and the Country round; the Louvre for a while was my daily Object, where no less than a thousand Hands are constantly employ'd in the Works; some laying mighty Foundations, some in raising the Stories, Columns, Entablments, etc, with vast Stones, by great and useful Engines; others in Carving, Inlaying of Marbles, Plaistering, Painting, Gilding, etc. Which altogether make a School of Architecture, the best probably at this day in Europe. The College of the Four Nations is usually admir'd, but the Artist hath purposely set it ill-favour'dly, that he might shew his Wit in struggling with an inconvenient Situation—An Academy of Painters, Sculptors, Architects, and the other chief Artificers of the Louvre, meet every first and last Saturday of the Month. Mons. Colbert, Surintendant, comes to the Works of the Louvre, every Wednesday, and, if Business hinders not, Thursday. The workmen are paid every Sunday duly. Mons Abbé Charles introduc'd me to the Acquaintance of Bernini, who shew'd me his designs of the Louvre, and of the King's Statue.—

Wren. There is reason to believe that some at least of the material was collected by Wren's son, Christopher, not long after his father's death in 1723, and that the book was written by him (though not published) before 1741 (*Wren Society*, xix, p. 122 f.). The letter from Paris is reprinted in *Wren Society* (xiii, pp. 40-42).

Abbé Bruno keeps the curious Rarities of the Duke of Orlean's Library, well fill'd with excellent Intaglio's, Medals, Books of Plants, and Fowles in Miniature. Abbé Burdelo keeps an Academy at his House of Philosophy every Monday Afternoon.— But I must not think to describe Paris, and the numerous Observables there, in the Compass of a short Letter—The King's Houses I could not miss: Fontainebleau has a stately Wilderness and Fastness suitable to the Desert it stands in. The antique Mass of the Castle of St. Germain's, and the Hanging-Gardens are delightfully surprising, (I mean to any Man of Judgment) for the Pleasures below vanish



FIG. 5.—WREN.—Design for Winchester Palace, 1683, Winchester, City Museum.
 Phot. Courtauld Institute of Art.

away in the Breath that is spent in ascending. Te Palace, or if you please, the Cabinet of Versailles-call'd me twice to view it: the Mixtures of Brick, Stone, blue Tile and Gold make it look like a rich Livery: Not an Inch within but is crowded with little Curiosities of Ornaments: the Women, as they make here the Language and Fashions, and meddle with Politicks and Philosophy, so they sway also in Architecture: Works of Pilgrand, and little Knacks are in great Vogue; but Building certainly ought to have the Attribute of eternal, and therefore the only Thing incapable of new Fashions. The masculine Furniture of Palais Mazarine pleas'd me much better, where there is a great and noble Collection of Antique Statues and Bustos, (many of Porphyry) good Basso-Relievos; excellent Pictures of the Great

Masters, fine Arras, true Mosaicks, besides Pierres de Rapport in Compartiments, and Pavements; Vases of Porcelain painted by Raphael, and infinite other Rarities; the best of which now furnish the glorious Apartment of the Queen Mother in the Louvre, which I saw many Times.—After the incomparable Villas of Vaux and Maisons, I shall but name Ruel, Courances, Chilly, Essoane, St. Maur, St. Mande, Issy, Meudon, Rincy, Chantilly, Verneul, Lioncour, all which, and I might add many others, I have survey'd; and that I might not lose the Impressions of them, I shall bring you almost all France in Paper, which I found by some or other ready design'd to my Hand, in which I have spent both Labour and some Money. Bernini's Design of the Louvre I would have given my Skin for, but the old reser'd Italian gave me but a few Minutes View; it was five little Designs in Paper, for which he hath received as many thousand Pistoles; I had only time to copy it in my Fancy and Memory; I shall be able by Discourse, and a Crayon, to give you a tolerable Account of it. I have purchased a great deal of Taille-douce, that I might give our Countrymen Examples of Ornaments and Grotesks, in which the Italians themselves confess the French to excell.

I hope I shall give you a very good Account of all the best Artists of France; my business now is to pry into Trades and Arts, I put myself into all Shapes to humour them; tis a Comedy to me, and tho' sometimes expenceful, I am loth yet to leave it. Of the most noted Artisans within my Knowledge or Acquaintance I send you only this general Detail, and shall inlarge on their respective Characters and Works at another Time.

ARCHITECTS

Sig Cavalier Bernini
Mansart
Vaux [Le Vau]
Gobert
Le Pautre

SCULPTORS AND STATUARIES

Anguiere
Sarazin
Perrot

PLAISTERERS

(perform the admirable works at the
Louvre)
Van Ostal
Mr. Arnoldin

GRAVERS OF MEDALS AND COINS

Orphelin
de Tour

PAINTERS IN HISTORY

Le Brun
Bourden
Poussin
Ruvine [Jacques Rousseau?]
Champeine [Champagne]
Vilcein [Etienne Villequin]
Coypel
Picard
Loyre [Nicolas Loyr]

HISTORY & PORTRAITS

Miniard [Mignard]
Beaubrun
Baptist [Monnoyer]
Robert [Nanteuil]

Mr. Mathews, an English Painter, at the Rue-Gobelins, works for the Arras weavers; where Mons Bruno is the Designer, an excellent artist. There I saw Goldsmiths working in Plate admirably well.

Abbé Burdelo works in enamel

Mons de la Quintinye, has most excellent skill in Agriculture, Planting, and Gardening.

Mr. Lord Berkley returns to England at Christmas, when I propose to take the opportunity of his Company, and by that Time, to perfect what I have on the Anvil; Observations on the present state of *Architecture, Arts, and Manufactures in France*.

N. B. : Painting and Sculpture (said the Judicious Sieur de Cambray) are the politest and noblest of antient Arts, true ingenuous, and claiming the Resemblance of Life, the Emulation of all Beauties, the fairest Records of all Appearances whether celestial or sublunary, whether angelical, divine or human. *And what Art can be more helpful, or more pleasing to a philosophical Traveller, an Architect, & every ingenious Mechanician? All which must be lame without it* ⁸. »

In this letter once more the practical bent of Wren's mind can clearly be seen, for it is the organisation of the arts in France, and in particular of the great

8. Most, though not quite all, of the persons and places mentioned in this letter can be identified. Professor R. Wittkower has kindly informed me that the "Abbé Charles" is almost certainly Monsignor Carlo Roberti de' Vittorj, a Roman accredited to the court of Louis XIV in September, 1664 as papal nunzio, who was in close contact with Bernini during his visit. The Abbé Bruno does not appear among the members of the household of the Duke of Orleans given in V. Champier & G. Roger Sandoz, *Le Palais Royal* (1900), I. Chapters v and vi, but is presumably the "M. l'abbé Bruneau" in whose company Chantelou hoped to find Colbert on August 6th, 1665 (*Journal du Voyage en France du Cavalier Bernin*); for the "Abbé Burdelo" see note 2 above. Most of the houses Wren visited are well-known, though his spelling is not always correct. "Ruel" must be Rueil, built by Lemercier for Richelieu; Courances had been built about 1624 for Claude Gaillard; "Chilly" is Chilly-Mazarin, built about 1630, perhaps by Lemercier. The house at "Essoane" (Essones), which was called Chantemerle, has long since disappeared. It belonged to Louis Hesselin (1600-1662) and its gardens had been much admired by Wren's friend, John Evelyn who had visited them on March 7th 1644, and who may have advised Wren to see them (*Diary of John Evelyn*, ed. E. S. de Beer (1955), i, p. 128). Saint-Mandé near Vincennes had been acquired by Fouquet in 1654 and decorated by Le Brun and Anguier. At Issy the château was not built until after le Président Talon acquired the estate in 1681, but there was an earlier house belonging to Marguerite de Valois, which had a grotto. The other houses are too well-known to need identification. Among the lesser known artists, Jean Gobert, "architecte et sculteur" was paid for *menuiserie* at Fontainebleau in 1655 and 1666; Le Pautre is presumably Antoine (1621-1691) who was Architecte du Roi in 1665, and not Jean. Perrot is either Jacques Perrot, established in Paris c. 1650, or Salomon, sculptor and painter, who became a member of the Academy of St. Luke in 1660 and died in 1675 (S. LAMI, *Dict. des Sculpteurs... Règne Louis XIV* (1906), 402). "Van Ostal" is almost certainly the well-known decorator, Gerard van Obstal (c. 1597-1668), but "Arnoldin" cannot be traced. "Orphelin" (medalist) must be Jean d'Armand called Lorfelin (1600-1669) who was Graveur general de la Monnaie de Paris in 1630, but I have been unable to identify "de Tour.". "Ruvine". (history painter) may have been wrongly transcribed in the original printing of the letter, or may perhaps refer to Jacques Rousseau (1630-1693) a painter & architecture and ruins. "Vilcein" is probably Etienne Villequin 1619-1688, history painter and etcher; Coypel is Noël Coypel (1628-1707); Picard (described as a history painter) is conceivably Etienne Picard (1632-1721), engraver, or alternatively Jean Michal Picart, a Flemish landscape and flower painter who was in Paris from c. 1640 until his death in 1682; "Loyre" is Nicolas Pierre Loir or Loyer (1624-1679), a pupil of Vouet and Bourdon. Beaubrun could be either Charles 1604-1692 or Henri (1603-1677); "Baptist" must be Baptiste Monnoyer (1636-1699) the flower painter, and "Robert" from his proximity to the last is probably Nicolas Robert (1614-1685) who worked in the same field. "Mr. Mathews" the English painter, appears to be unknown, nor have I been able to trace "Mons. Bruno" at the Gobelins. Jean de la Quintinye (1626-1688) was in the service of Condé and worked under Le Notre at Chantilly. The source of Wren's quotation from Fréart de Chambray is obscure: it is not drawn from John Evelyn's English translation of Fréart's *Parallèle* (1664) which would have been known to Wren before his visit to Paris, nor does it appear to be based on any statement in the *Idée de la Peinture* (which was to be translated by Evelyn in 1668). It is conceivably a free rendering of the recollection of some statement attributed to Fréart by Evelyn conversation. I have to thank Professor Sir Anthony Blunt for help with several of the identifications given here.

undertaking of the Louvre, on which he comments first. This he never forgot. He made it his habit to visit St. Paul's once a week on Saturdays, and very soon after his return, when the repair of Old St. Paul's was still under consideration, he assured the Commissioners that he was able to carry out his ambitious plans for a dome above the crossing for: "*having the opportunity of seeing severall Structures (of greater expense yn this) while they were in rising, conducted by the best Artists, French and Italian, and having daily conference with ym and observing the Engines & Methods, he hath promoted this geometrical part of Architecture yet farther, and thinks the raising of Materialls may yet be more facilitated so as to save in the lofty Fabricks very considerable part of both the Time and Labourers hire*".



FIG. 6. —EDWARD PIERCE.—Sir Christopher Wren, 1673.
Oxford, Ashmolean Museum

The letter is, however, much more than a practical man's interest in methods of building. It is a shrewd, if at times somewhat insular comment on the fashions of the day; it shows the writer's diligence in seeing all that was worth seeing (in domestic architecture at least) in the neighbourhood of Paris, and contains one of Wren's best-known sayings: "Building certainly ought to have the attribute of eternal, and therefore the only Thing incapable of new Fashions."

Unfortunately, the collection of engravings which Wren states he was bringing home with him cannot now be traced, and none of his own drawings, of which very many survive, can be said to date from the Paris visit. Nor do the: *Observations on the present state of Architecture, Arts & Manufacture in France* ever seem to have been formulated, though it has been suggested that some of the preparatory notes for this work were later embodied in *Tract I*, already quoted. But though it certainly contains a few references to French practice (for instance: "Pinnacles are Gothic, pots are modern French" in the discussion of the finishing of a sky-



FIG. 7.—JOHN BUSHNELL.—Charles II
Cambridge, Fitzwilliam Museum.
Phot. Stern and Sons, Cambridge.

line) it hardly seems to warrant this conclusion, for it is more a series of disconnected jottings on contemporary practice in general. The "five little designs on paper" which Bernini showed Wren, and which the latter so greatly coveted, cannot now be identified, though presumably since their interview took place in August, 1665, the drawings would have been connected with the third of Bernini's projects, that for the straight east façade with the giant order above a rusticated basement¹⁰. No small drawings for this from Bernini's hand are known, but since a small drawing by Bernini himself for the earlier project with the curved front has recently come into the writer's possession (nothing is known of its history), it is perhaps worth illustrating here (fig. 1), both for its intrinsic interest and since it is just possible that it was one of those shown to Wren.

The engravings Wren had bought and the recollection of many of the things he had seen in Paris were to remain with him throughout his life and were to be a vital factor in the formation of his style¹¹. He very rarely borrows slavishly from France, or from the Italian architectural treatises which he certainly also used. Admittedly, while he was still learning his art, the borrowings can be very close; for instance, the design which he made immediately after his return for the rebuilding of the central part of Old St. Paul's (fig. 2), as Dr. Eduard Sekler has recently pointed out is, except for the surmounting cone, clearly based on the dome system of the Sorbonne (fig. 3). It would, indeed, be odd if Wren's early dome designs were not linked with the French visit, for he can have seen no dome before he went to Paris since Inigo Jones, the only English predecessor from whom he could borrow, had never built one; and though his letter unfortunately makes no reference

10. H. BRAUER and R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (1931), i, p. 130; L. HAUTECEUR, *Le Louvre et les Tuileries* (1927), 153 ff.

11. Wren's use of foreign sources is very fully discussed in E. SEKLER, *Wren and his place in European Architecture* (1956).

to churches, his enthusiastic words about the "incomparable grace" of a "cupolo," which appear in the Memorandum concerning Old St. Paul's, could hardly have been written without the experience of Paris behind him. Almost all his work at the beginning of his architectural career was connected with the rebuilding of the churches of London after the Great Fire of 1666, and since these were for Protestant worship and had, moreover, to be built cheaply, it is not surprising that they show little influence from France. In his abortive Plan for London (fig. 4), however, produced immediately after the Great Fire, there can surely be little doubt of the impact of French planning with its free use of streets radiating from a "place." Moreover, later in his career, when he came to design the palace at Winchester in 1683 for Charles II he adopts a French plan, based to a large extent on Le Vau's Versailles (though without the recession in the centre of the garden front) and in the recently discovered elevation (fig. 5) there are a number of features which seem to derive from France, notably the form of the dome and the setting of the lower windows in stone work "en chaînes" against the brick. Many other examples of borrowing from France could be cited, but they, after all, were normal in the whole of Northern Europe in the second half of the seventeenth century, and it is perhaps some measure of the vitality and independence of Wren's mind that his architecture, in its surprising range, shows a wide variety of motives drawn from many different sources, and that he was not completely overwhelmed by French architecture, which alone he had seen.

There is perhaps one other point at which Wren's visit to Paris had an influence on English art. In 1673, probably on the occasion of his knighthood, a bust of him was made by Edward Pierce, who frequently worked with him as a mason and carver. It was subsequently presented by the younger Christopher to his father's University, and is still in the Ashmolean Museum, Oxford (fig. 6). This bust, short and wide, with a loop of drapery falling forward over the left side, the head slightly turned and the eyes deeply incised, is the first bust on a baroque pattern made by an English sculptor. Other busts of the reign of Charles II, for instance that of the King in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (fig. 7), by John Bushnell who had spent some years in Italy, attempt to combine a baroque liveliness of the features and wig with the old-fashioned long bust. There is no reason to suppose that Pierce had travelled but Wren had, we know, seen Bernini's bust of Louis XIV, and though Pierce's reticent design has none of the swirling vigour of Bernini it may at least have been the sitter, Wren, who told him that the old long bust was out of fashion, and described and perhaps even drew a newer model. English sculpture in the seventeenth century was a far more provincial art than English architecture and there is no sculptor of the calibre of Inigo Jones or Sir Christopher Wren. But in

this bust of the greatest man he knew, Pierce attains a quality, both of characterisation and of style, that may well in part be due to the stimulus given to Wren by the visit to Paris.

MARGARET WHINNEY.

RÉSUMÉ : *Sir Christopher Wren's Visit to Paris.*

Sir Christopher Wren, l'éminent architecte anglais du XVII^e siècle, passa quelques mois à Paris, au début de sa carrière, en 1665. Déjà connu comme astronome, il avait des introductions auprès des savants français, et des plus grands artistes. Il existe plusieurs lettres relatives à son séjour ; elles ont été parfois utilisées, mais elles n'ont été publiées que par la *Wren Society*, il y a de longues années, et elles n'ont pas été commentées d'ensemble. Pourtant on peut en tirer des renseignements importants sur les monuments qu'il vit et l'opinion qu'il en eut. Son esprit pratique lui fit prendre un grand intérêt à l'organisation des travaux de construction du Louvre, et il fut particulièrement frappé par les appartements de la Reine Mère. Il rencontra Bernin et vit ses dessins. Il visita Versailles qu'il n'admira pas beaucoup, et de nombreuses maisons aux environs de Paris. Il ajouta à la dernière de ces lettres une liste des meilleurs artistes travaillant en France.

LE PEINTRE JEAN FOREST

RÉVÉLÉ PAR SON INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS

JEAN FOREST est actuellement connu grâce à un portrait qu'a fait de lui son gendre Largillière, qu'a gravé Pierre Drevet¹, et dont un bel exemplaire se trouve au Musée de Lille (fig. 1). Une notice dans Bénézit qui reprend celle de Dezallier d'Argenville (1762), des documents d'archives retrouvés par Jal², quelques rares œuvres attribuées³, ne pouvaient donner de lui qu'une idée très imparfaite.

Nous avons retrouvé un très utile complément d'information d'une part dans son inventaire après décès conservé au Minutier Central, et que nous publions ici, et d'autre part dans une notice, inconnue de ses biographes, et qui fournit des éléments nouveaux, parue en 1716 dans le *Supplément* de Moreri⁴, et que nous attribuerions volontiers à de Piles.

1. (1663-1738). Cf. *Inventaire Roux*, n° 48, t. VII, p. 320. Gravé en 1722. Voir sur cette gravure les *Procès-Verbaux de l'Académie*, t. IV, pp. 214, 331, 332.

Le tableau du Musée de Lille a figuré à l'exposition d'art français de Londres sous le n° 158; sur une autre version du Musée de Berlin, voir le cat. de ce Musée, éd. de 1912, p. 224. Une réduction, vente Aynard, 1913, n° 74. Sur eux, voir *A.A.F.*, 1886, p. 41.

2. Les mêmes documents figurent dans le Fichier Laborde (B. N. Mss.).

3. Son tableau de réception, dont nous parlerons plus tard, un *paysage avec un berger gardant des moutons* (H. 1,76 m × 1,28 m) est cité encore dans l'inventaire dressé en l'an II pour la dispersion des tableaux de l'Académie (cf. Fontaine, *Collections de l'Académie royale*, p. 229); mais sa trace, selon Fontaine, se perd alors.

Le tableau de Tours que nous reproduisons après André Michel et Vitry (fig. 3, 4. et 5), et qui a figuré à l'exposition de Londres, ne peut être confondu avec le précédent. C'est le *jeune Bacchus confié aux nymphes de l'île de Naxos* (H. 1,72 m × 2,32 m). Il a été remis en 1819 par le Louvre au Musée de Tours.

Mireur cite des paysages peints de Forest aux ventes La Roque (1745), Coypel (1753), Hennin (1763), d'Argenville (1766) et des dessins aux ventes Julienne (1767), Mariette (1775), Conti (1777), Kaieman (1858-1859). Ajoutons ceux de la vente Paignon-Dijonval (1810, n°s 2.828-2.832).

Forest n'a aucune place dans le livre de Sir Anthony BLUNT sur *l'Art français du XVI^e et du XVII^e siècle*; il ne figure pas au catalogue de l'exposition du paysage français de Poussin à Corot (1925) ni à celui de l'exposition *Landscape in French art (1500-1900)*, Royal Academy, 1949.

Dezallier d'Argenville cite deux gravures d'après lui, l'une en manière noire, un *paysage* gravé par Bernard, l'autre une *Madeleine* gravée par Coelemans (fig. 6). Son *paysage* gravé par Louis Bernard (graveur de Rembrandt, Corrège, le Guide) est cité par M. R.-A. Weigert, comme ne se trouvant pas au Cabinet des Estampes.

4. Supplément aux anciennes éditions du *Grand Dictionnaire* de M. Louis MORERI, Amsterdam..., t. I, 1716, p. 667.



FIG. 1. — NICOLAS DE LARGILLIÈRE. — Portrait de Jean Forest.
Lille, Musée des Beaux-Arts. Phot. Royal Academy.

Nous pouvons donc préciser que Jean Forest, fils d'un peintre, Pierre, calviniste, originaire de Mortagne - au - Perche et d'Esther Turpin est né autour de 1634. Dès le début, il semble passionné par les coloristes; il se rend en Italie, où il demeure sept ans, sans doute après 1654⁵. Il est l'élève de Francesco Mola, le fameux décorateur, qui a travaillé à Rome, à Venise. « Ce maître mit son disciple en état de disputer de mérite avec tous les peintres du même talent; il [...] ne perdit point de vue la belle couleur du Titien, du Giorgione, du Bassan » (Dezallier). Le continuateur de Moreri assure même qu'il « a surpassé son maître en beaucoup de choses, quoique l'élève en jugeât autrement ». Puis, il rentre en France, peut-être après la mort de Mola.

Là, sa vie est mystérieuse pour nous; on nous assure qu'il eut beaucoup de succès, qu'il travailla beaucoup, Bonnaffé (*Dict. des Amateurs*) cite de lui des paysages chez le miniaturiste Arlaud, ami de Largillière⁶. C'est, en effet, comme paysagiste qu'il est connu d'abord, et il a dessiné sur la route qui le ramenait d'Italie en France les « plus belles vues »

5. Après 1654, car cette année-là, âgé de 20 ans à peine, il parle au nom des membres protestants de la Maîtrise des Peintres (*Procès-Verbaux de l'Académie...*, t. I, p. 93). Ne verrait-on pas là son père?

6. Voir d'autres paysages chez le peintre A. S. Belle (*A.A.F.*, 1883, p. 258), chez le collectionneur Ch. Tardif (*ibid.*, 1899, p. 246), chez Hyacinthe Rigaud (*ibid.*, 1891, pp. 52 et 62), chez Boulle (*ibid.*, 1855-1856, p. 346). Il expose aussi des paysages au Salon en 1699 et en 1704. Sur les tableaux de l'église St-Barthélemy, cf. *ibid.*, 1890, pp. 51 et 52.

de Provence et de Franche-Comté d'après nature. Si elles avaient été conservées, ces vues « sur nature » auraient un grand intérêt, étant les premières ou parmi les premières de cet ordre⁷. Forest n'a pas travaillé pour le Roi, Dezallier assure qu'il a refusé les commandes royales, peut-être à cause de son « caractère assez particulier » ; mais il est appelé à l'Académie en 1674⁸. Il a épousé en 1673 Elisabeth de Lafosse, sœur du peintre (Jal prétend, avec assez de raison, qu'il est vite brouillé avec son beau-frère), et il habite rue du Harlay, puis à côté, sur le Pont-Neuf, dans la maison de son père qui meurt en 1675. On voit qu'il travaille avec un de ses frères, Pierre II Forest, sans doute son aîné, « peintre du Roi », mort en 1663, et qu'il vit avec sa sœur Anne et son beau-frère Libourel, avocat au Parlement, « à la pointe de l'île, vis-à-vis le cheval de bronze⁹ ».

Il travaille, « la tête couverte d'un bonnet et d'une *chambrclouque*, tel qu'on le voit dans son portrait » (d'Argenville). Il peint des paysages, mais aussi des sujets très différents. Le continuateur de Moreri le disait déjà : « Si l'on regarde ses propres ouvrages, c'est un Georgeon ou un

7. Selon Spon (*Recueil des antiquités de la ville de Lyon*) : « M. Forest, peintre du Roy, un des plus excellents paysagistes qui soient, étant venu icy (à Lyon) de Paris, en 1672, en tira une quinzaine, après quoi il ne se peut rien voir de plus beau. »

8. Académicien le 7 février 1678, exclu vers 1681 comme protestant, il n'y reviendra qu'en 1699 (*Procès-Verbaux*, t. II, pp. 28, 58; t. III, pp. 259, 260, 262). Son tableau de réception était, selon d'Argenville, « sur le devant d'un paysage un berger qui garde un troupeau de moutons ». Il revient à l'Académie en 1699 et non en 1649 comme une faute d'impression le fait écrire à Pierre MARCEL (*la Peinture française*, p. 18) : « Cette proposition a été si agréable à l'Académie que [...] elle lui a donné la place dans les Assemblées qu'avait autrefois M. van der Meulen. » MARCEL (*op. cit.*, p. 226) souligne que le reprochement n'est pas fortuit, « van der Meulen est le premier représentant du paysage flamand en France, Forest est considéré comme son successeur direct ».

9. Il est grand-oncle de R. Fremin (cf. *Mém. in.*, II, p. 253).



FIG. 2. — Ecole française. — Portrait présumé de Jean Forest. Boston, Museum of Fine Arts. Phot. du Musée.



FIG. 3. — JEAN FOREST. — Le jeune Bacchus confié aux nymphes de Naxos.
Tours, Musée des Beaux-Arts. Phot. Géraudon.

Titien, de sorte que le signor Canassa, célèbre peintre de Venise [Caraffa?], qui vint à Paris il y a quelques années, étant consulté sur ce qu'il pensait de M. Forest, répondit : *e un Titiano, overo la Medesima Natura*. Cependant, M. Forest avait une telle modestie qu'il ne faisait pas grand cas de ses tableaux, et, toute proportion gardée, il les donnait à bien meilleur marché que les autres peintres de la Nation ne vendent leurs ouvrages. » Le sujet de ces tableaux nous est révélé par son inventaire; nous y rencontrons des paysages en grand nombre (*fragments de paysages, paysages, figures de femmes dans un paysage, un troupeau...*) mais aussi des portraits, un *Saint Jérôme dans le désert*, un *Mars et Vénus*, une *Vénus et Adonis*, *Dieu et les Anges*, et aussi des sujets de genre : *une musique, une jeune fille avec un chat et un perroquet, les Cinq Sens en un tableau*.

Forest, en 1712, possédait aussi de très nombreuses copies : l'une, au moins, est de lui, un *portrait de Van Dyck* par lui-même. Mais on constate qu'il conserve dans sa maison plusieurs copies de Giorgione et un original (n° 8, un *Festin*), des copies de Titien, de Tintoret, de Véronèse, de Corrège, de Bassan. Pour les Français, en

dehors d'une copie du *Polyphème* de Poussin, il a réuni deux *Vénus* d'après Blanchard, un *Jouvenet* et un *Renaud et Armide* d'après Antoine Coypel, lequel, un peu plus jeune que lui, est allé « en Italie pour voir les Corrège, les Titien, les Véronèse ». Forest aime donc les coloristes; on le voit encore lorsqu'on retrouve aussi chez lui des *têtes d'Ange* de Rubens, des *chiens* d'après Van Dyck, et une *vieille lisant dans un livre* d'après Rembrandt (n° 186), un des seuls tableaux d'après Rembrandt cités alors en France. L'artiste peint dans la manière de ceux qu'il admire, et il est défini avec précision, et bonheur, par d'Argenville : « Son coloris est terrible, quelquefois même un peu outré et trop noir; mais on est sûr de trouver toujours dans ses tableaux du piquant, de ces coups de pinceau hardis qui sentent le maître, et que les peintres appellent des *réveillons*. C'est une magie qu'il faut distinguer dans ce grand paysagiste; tous les endroits sombres, et pour ainsi dire *sourds*, qu'il a employés dans ses ouvrages, ne servent qu'à faire valoir une échappée de lumière, et une touche hardie que le peintre a ménagée avec beaucoup d'adresse. Les seuls connaisseurs sont frappés de ce grand style, et c'est à eux proprement que ces réflexions s'adressent...¹⁰. » Comme Lafosse, il est lié avec des littérateurs et des critiques, tout particulièrement avec Roger de Piles, qui depuis 1668 soutient avec vigueur les coloristes, Rubens surtout. L'ouvrage de polémique très violent de de Piles, *Dialogue du coloris*¹¹, paru en 1673, est peut-être inspiré par son amitié avec Forest, car il faut penser que les critiques d'art sont les porte-parole des peintres bien plus que les peintres n'appliquent les théories énoncées par les critiques¹².

Mais Forest n'est pas seulement un peintre et un esthéticien, c'est aussi un marchand, et un des mieux placés pour vendre de la peinture, puisqu'il habite sur le Pont-Neuf, marché fameux des tableaux à la fin du XVII^e siècle. Sa compétence était si connue qu'il devint un expert célèbre : « Il n'y a guère eu d'homme en Europe qui se connut mieux dans les ouvrages de peinture; tout le monde le consultait là-dessus comme un espèce d'oracle » (Moreri, *suppl.*), et Colbert de Seignelay, ministre de la Marine et grand amateur, lui demanda d'aller en Italie (avant 1690) pour lui former une collection de tableaux de Maîtres¹³.

Ses dernières années furent assez tristes¹⁴ : son inventaire nous apprend qu'il resta couché pendant six ans avant de mourir en 1712.

Forest n'eut guère d'élèves; selon d'Argenville, il « n'a pas voulu se captiver à en former » et Mariette dit seulement que le médiocre Hérault, peintre mal connu,

10. *Op. cit.*, p. 186. Voir aussi p. 188 la définition du style de ses dessins lavés. Mariette dit qu'il « était sensible aux effets piquants de la couleur » (Cabinet Boyer d'Aguiller).

11. Sur les Rubénistes et les Poussinistes, voir P. MARCEL, *op. cit.*, notamment pp. 59 et 64.

12. « Il avait un profond savoir dans son art, son esprit était orné de beaucoup de lecture, et sa conversation toujours vive et agréable, attirait, tous les jours chez lui une foule de personnes de mérite et de distinction » (MORERI, *suppl.*). De Piles lui laisse un recueil de dessins en souvenir de la considération qu'il avait pour lui (d'Argenville).

13. Sur cette collection formée avant tout d'œuvres coloristes cf. BONNAFFÉ, *op. cit.*, p. 289. On voit par là qu'il ne vend pas n'importe quoi, mais qu'il soutient les peintres qu'il aime.

14. Son habit de drap noir est déclaré sans valeur; « que le dit deffunt estoit indisposé, et gardait la chambre depuis plus de six ans ».



FIG. 4. — JEAN FOREST. — Le jeune Bacchus confié aux nymphes de Naxos, détail.
Tours, Musée des Beaux-Arts.

travailla dans sa manière¹⁵. Forest comptera plus comme un animateur que comme un peintre de premier ordre. On retiendra son amitié fructueuse avec de Piles, son alliance avec Lafosse, le fait que sa fille Marguerite-Elisabeth (née en 1674) épousa en 1699 Largillière, lequel renseignera Dezallier sur son beau-père.

Pierre Marcel se montre dur pour lui¹⁶, en le considérant comme le représentant du paysage héroïque. Ce jugement devrait être nuancé, car nous ne connaissons presque rien de lui, ses tableaux passent sous des noms plus illustres; les paysages que cite son inventaire semblent bien prouver qu'il ne s'attachait nullement au genre héroïque : ce sont des œuvres d'après Jacques Fouquières (mort en 1659, à Paris), notamment *un Hiver, des cavaliers* d'après Vouwermans, *un Clair de lune* de Michel-Ange de Caravage, des sujets dans le goût du Dominiquin et du Bolognese. D'autre part, c'est un rubéniste à la « touche hardie ».

GEORGES WILDENSTEIN.

15. *Abecedario*, t. 11, p. 251 et P. MARCEL, *op. cit.*, p. 226.

16. *Op. cit.*, p. 226.

INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS DE JEAN FOREST

21 MARS 1712

Ensuivent¹⁷ les tableaux trouvez dans le cabinet dudit deffunt et dans ladite salle, dont la prisee a esté faite à juste valeur et sans crue par ledit Busselin de l'avis d'Antoine Benoist écuyer, peintre ordinaire du Roy, et seul sculpteur de Sa Majesté en cire collorée, demeurant quartier St Germain des Prés, rue des Saint-Pères...

Premièrement, un tableau peint sur toile d'après Paul Veronaise représentant l'histoire de *Rebecca*, prisé LXXX l.

2. Item, un tableau peint sur toile représentant un *Hiver* par Fouquier, dans sa bordure dorée, prisé C l.

3. Item, un autre tableau peint sur toile par ledit deffunt sieur Forest, représentant *quatre figures*, dans sa bordure dorée, L. l.

4. Item, un grand tableau peint sur toile sans bordure, représentant *une Vénus* d'après Blanchard le père, prisé XL l.

5. Item, un tableau peint sur toile représentant l'*Annonciation de la Nativité de Notre Seigneur aux pasteurs...*, dans sa bordure de bois doré, prisé C l.

6. Item, un tableau peint sur toile sans bordure par Carlet représentant un *banquet*, prisé C l.

7. Item, un tableau sans bordure représentant le *Poliphème* d'après le Poussin, prisé C l.

8. Item, un tableau long sans bordure, peint sur toile, représentant *un festin*, esquisse de Giorgeon, prisé CL l.

9. Item, un grand tableau peint sur toile par Michelange Caravagio représentant *un clair de lune, un paysage et du feu* et des figures, prisé C l.

10. Item, un grand tableau peint sur toile représentant *un paysage* du Bolognaise, sans bordure, prisé C l.

11. Item, un tableau peint sur toile représentant *une figure animée* du Tintoret, sans bordure, prisé XXX l.

12. Item, un autre tableau peint sur toile, aussy du Tintoret, représentant *une demye figure avec une main*, prisé XX l.

13. Item, un autre tableau, peint sur toile, du Tintoret, sans bordure, représentant *demye figure à deux mains*, prisé XXX l.

14. Item, un petit tableau sans bordure représentant *une jeune fille, un chat et un perroquet*, peint par ledit deffunt, prisé XL l.

15. Item, un petit tableau peint sur toile, sans bordure, représentant un *St Jérosme et un ange qui sonne de la trompette*, copie d'après le Gouarchin, prisé XX l.

16. Item, un autre tableau, sans bordure, peint par ledit deffunt sieur Forest sur un carton représentant *une figure de femme dans un paysage*, prisé XXX l.

17. L'inventaire est dressé à la requête de Louis Dufour et de Largillière, gendres du défunt, qui était séparé quant aux biens, de sa femme depuis 1682. (Voir le scellé de sa veuve, en 1717 dans *A.A.F.*, 1885, p. 258 et l'opposition au scellé, *ibid.*, 1883, p. 255).

17. Item, un autre tableau peint sur toile par ledit deffunt sieur Forest, représentant *Les cinq Sens de nature en figure humaine*, sans bordure, prisé C l.
 18. Item, un tableau peint sur toile par ledit deffunt, représentant *Mars et Vénus*, et seulement ébauché, sans bordure, prisé X l.
 19. Item, un autre tableau peint sur bois, sans bordure, représentant *Mars et Vénus*, manière de Blanchard, prisé VI l.
 20. Item, un autre tableau peint sur toile par ledit deffunt représentant *une musique*, sans bordure, prisé XXX l.
 21. Item, un autre tableau peint sur toile dans une bordure dorée représentant *Vénus et Adonis*, prisé III l.
 22. Item, un tableau peint sur bois sans bordure, représentant *un troupeau*, prisé VI l.
 23. Item, un tableau de grisaille peint sur papier collé sur bois, et représentant *un dicu et anges*, prisé VI l.
 24. Item, un tableau peint sur toile sans bordure, représentant *le petit Jésus et Jean-Baptiste* d'après Carle Marata, prisé X l.
 25. Item, un tableau peint sur toile, représentant *le Temps et les Ages qui mènent l'homme à la mort*, prisé X l.
 26. Item, un grand tableau peint sur bois, dans sa bordure dorée, représentant *Notre Seigneur portant sa croix*, prisé L l.
 27. Item, un fraguement de tableau peint sur toile représentant *une teste de femme* du Tissien, gastée, dans une bordure dorée, prisé X l.
 28. Item, un autre tableau peint sur toile, esquisse, représentant *deux teste d'ange pleurans* par Rubens, dans sa bordure dorée, prisé XI l.
 29. Item, un tableau peint sur toile d'après le Corrège, représentant *la Vierge au labin*, prisé VI l.
 30. Item, un tableau peint sur toile représentant *un portrait de femme*, prisé III l.
 - 31 à 36. Item, six tableaux d'ébauche de *pay-sages* sur toile commencés par ledit deffunt sieur Forest, prisés ensemble XL l.
 - 37 à 42. Item, six tableaux peints sur toile, sans bordure, représentant des *testes, por-traits* et autres de peu de valeur, prisés ensemble VI l.
 - 43 à 50. Item, huit tableaux de différentes représentations, peints tant sur toile que sur bois, ébauchés et copiés, prisés ensemble XX l.
 51. Item, un petit tableau peint sur toile, dans sa bordure dorée, représentant *une Prédication au désert*, prisé X l.
-
- Dudit jour, deux heures de relevée, en continuant par lesdits notaires la confection du présent inventaire a esté par eux es requêtes et présences que dessus inventorié ce qui suit :
- 52 à 63. Item, douze tableaux peints sur toile, esquises et copies dudit deffunt et autres, sans bordure, prisés ensemble XXX l.
 64. Item, un grand tableau peint sur toile d'après Coepelle le jeune, *l'histoire de Renaud et d'Armide*, sans bordure, prisé XII l.
 - Coepelle le jeune, *l'histoire de Renaud et d'Armide*, sans bordure, prisé XII l.
 65. Item, un tableau représentant *une Pomone*, dans sa bordure dorée, prisé XXX l.
 - 66 à 71. Item, six tableaux peints sur toile, sans bordure, tant esquises que copies, prisé ensemble XV l.
 72. Item, un tableau peint sur toile représentant *le portrait de Vandek*, copie par le deffunt, sans bordure, prisé XV l.
 - 73 à 78. Item, six tableaux peints tant sur toile que sur bois de *différentes représentations*, esquises et copies du deffunt et autres, prisés ensemble XX l.
 - 79 à 90. Item, douze petits tableaux peints sur toile de *différentes représentations*, prisez ensemble XI l.
 91. Item, un petit tableau peint sur toile représentant *des cavaliers* d'après Vouvermans, sans bordure, prisé XV l.
 92. Item, un autre tableau peint sur toile, sans bordure, représentant *St Jean preschant dans le désert*, copié d'après Jouvenet, prisé X l.
 - 93 et 94. Item, deux petits tableaux peints sur bois, sans bordure, représentant des *pay-sages flamans*, prisé ensemble XX l.



FIG. 5. — JEAN FOREST. — Le jeune Bacchus confié aux nymphes de Naxos, détail
Tours, Musée des Beaux-Arts.

95. Item, un autre petit tableau peint sur bois, représentant une *histoire de Jacob* d'après Bassan, prisé XV l.
- 96 à 103. Item, huit tableaux peints tant sur toile bois que papier, qui sont *études de plusieurs animaux*, sans bordure, prisez ensemble XXX l.
- 104 à 109. Item, six tableaux, peints tant sur toile que carton, de *différentes représentations*, prisez ensemble XV l.
- 110 à 115. Item, *six études de fleurs* peintes sur carton, prisez ensemble X l.
- 116 à 125. Item, dix tant ébauchés que peints tant sur toile que bois, prisez ensemble XX l.
126. Item, un petit tableau long sur toile par ledit deffunt sieur Forest, représentant *un saint Jerosme dans le désert*, sans bordure, prisé XX l.
127. Item, un petit tableau peint sur toile représentant *un paysage*, coppié d'après Annibal Carache, prisé X l.
- 128 à 133. Item, six tableaux peints sur toile que sur bois de *différentes représentations*, le tout esquices et estampes dudit deffunt, sans bordure, prisez ensemble XV l.
134. Item, un tableau quaré, peint sur toile sans bordure, fraguement de Fouquières, prisé XV l.
135. Item, un tableau en hauteur représentant *un paysage et un passeur de barque*, prisé XV l.
- 136 à 143. Item, huit tableaux de *portraits*, testes, peints sur toile, sans bordure, prisés XX l.
144. Item, un moyen tableau peint sur toile, *paysage, figures et vendanges*, sans bordure, prisé X l.
145. Item, un autre tableau peint sur toile représentant *le marquis de Guaste* d'après le Tissien, prisé XV l.
146. Item, un *paysage* sur toile, sans chassis, dudit deffunt sieur Forest, prisé XX l.
147. Item, un tableau peint sur toile représentant *deux femmes* dont une d'après le Tissien, prisé XXX l.
148. Item, un tableau peint sur toile représentant *l'Apparition d'un ange à Eslie*, de la main dudit deffunt, prisé XXV l.
149. Item, un tableau peint sur toile, représentant *deux chiens* peints par Van Dick, prisé XXX l.
- 150 à 153. Item, quatre tableaux peints sur toile, dont aucuns imparfaits, sans bordure, prisés XXX l.
- 154 et 155. Item, deux tableaux en largeur de *l'histoire du Roy*, peints sur toile, sans bordure, prisez ensemble XL l.
156. Item, un grand tableau représentant *un paysage*, peint par ledit deffunt, prisé XXX l.
157. Item, un autre tableau peint par ledit deffunt sur toile, représentant *un paysage, figures, animaux*, sans bordure, prisé XL l.
- 158 et 159. Item, un autre tableau en hauteur et un autre en longueur, peints par ledit deffunt sieur Forest, non achevés, prisez ensemble XV l.
160. Item, un tableau en long, peint sur toile, représentant *Renaud et Harmide avec l'Amour*, prisé VIII l.
161. Item, un autre tableau en long, représentant *des fleurs et fruits*, peint sur toile, prisé V l.
162. Item, un tableau en hauteur sur toile de *figure et paysage* par ledit sieur Forest, prisé XX l.
163. Item, un tableau quarré d'après le Georgeon, fraguement représentant *un paysage avec des figures*, prisé C sols.
164. Item, un grand tableau peint sur toile d'après le Georgeone représentant *une conversation de plusieurs personnes dans un paysage*, prisé LX l.
165. Item, un grand tableau peint sur toile représentant *un paysage* peint par Fouquier, sans bordure, prisé III C l.
166. Item, un grand tableau long sur toile, représentant *un paysage avec des figures* dans le goust du Dominicquain, sans bordure, prisé III C l.
167. Item, un grand tableau en long, représentant *un chant d'oyseons* de Seneydre [Snyders], sans bordure, prisé VC l.
168. Item, un grand tableau en long représentant *des bergers et bergères et animaux dans un champêtre*, d'après Rubens, prisé XII l.
169. Item, un autre tableau représentant *un grand maître de Malthe*, prisé XV l.

170. Item, un petit tableau en long, peint par ledit sieur Forest, représentant *un paysage sans figure ni bordure*, prisé XX l.
171. Item, un tableau sur toile représentant *une Vénus d'après le Tissien*, prisé III l.
172. Item, un tableau représentant *la résurrection du Christ* du Tintoret, prisé XX l.
175. Item, un tableau représentant *une femme à l'antique, peint sur bois, dans sa bordure dorée*, prisé X l.
176. Item, un autre tableau représentant *une Suzanne et les vieillards*, peint sur toile, prisé C sols.



FIG. 6. — JEAN FOREST. — Sainte Madeleine, gravure par Coelemans
B. N., Est. Phot. E. Mas

173. Item, un tableau en long représentant *la naissance d'Adonis d'après le Sicoilian*, prisé XV l.
174. Item, un tableau peint sur toile représentant *le grand hyver d'Anvers*, prisé XV l.
177. Item, un tableau en long représentant *une Erigone*, peint sur toile, prisé XL l.
178. Item, un autre tableau en long représentant *un paysage, des batimens et des figures inconnues du Boulonaise*, prisé XV l.

- 179 et 180. Item, deux tableaux en hauteur dont l'un peint sur toile représentant *une femme avec des fleurs*, et l'autre peint sur papier collé sur toile représentant *un paysage*, déchiré, prisez ensemble VI l.
- 181 et 182. Item, un tableau sur bois, cassé en deux, représentant *un banquet*, prisé avec un autre peint sur toile représentant *un fragement de paysage* IIII l.
183. Item, un grand tableau, *fragement de paysage*, peint sur bois par ledit deffunt sieur Forest, prisé XL sols.
184. Item, un tableau long sur toile, représentant *une Sainte Famille* et *un paysage*, prisé XXX sols.
185. Item, un tableau long peint sur bois en long, représentant *une Sainte famille de manière antique*, prisé III l.
186. Item, un tableau représentant *une vieille lisant dans son livre*, d'après Rhinbrand. prisé VI l.
187. Item, un tableau représentant *un cardinal* de manière ancienne et connue, prisé C sols.
188. Item, un *fragement de paysage*, peint par ledit deffunt sur toile, prisé XXX sols¹⁸

18. Suit l'inventaire extrêmement sommaire et sans aucun détail de quelques sculptures, des portefeuilles de dessins, des couleurs, des chevalets.

NATURE ET NATURE MORTE

AU

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

LE goût de la nature vivante n'était pas étranger au développement de la nature morte. A Versailles, Louis XIV possédait une soixantaine de peintures de fleurs et de fruits de Monnoyer, presque autant de Jean Belin de Fontenay. De plus, Nicolas Bailly, dans son *Inventaire des tableaux du Roy*, rédigé en 1709 et 1710, dénombre dans les Maisons Royales du Louvre, des Tuileries, Marly, Fontainebleau, Meudon, Trianon et Versailles, une quantité prodigieuse de natures mortes de Jean-Michel Picart, Nicasius, Stoskopff, Madeleine et Geneviève Boulogne, François Desportes, Claude Huilliot et de tant d'inconnus, anonymes dès cette époque. Ces ouvrages devaient satisfaire la curiosité que le souverain portait naturellement aux fleurs. On sait qu'en face d'un tableau de Desportes, Louis XIV se faisait nommer par le fidèle Fagon, « excellent botaniste, jusqu'aux herbes et fleurettes dont les terrasses sont ornées et sous lesquelles se blottissent les perdrix ou les faisans que les chiens arrêtent ¹ ».

Le même monarque, instruit de son mérite, appréciait Belin de Fontenay : « Souvent le roi venait s'entretenir avec lui, pendant qu'il travaillait à Marly et

1. Cl. F. DESPORTES, *Vie de M. Desportes*, dans *Mémoires inédits...* 1887, t. II, p. 105.

appelait son fils le petit Raphaël. C'est dans ces beaux jardins que Fontenay avait peint des fleurs sur les plombs qui entouraient les bassins où le roi conservait des carpes. Il avait ordre, pour réparer la vivacité que les eaux pouvaient ôter aux couleurs, de les repeindre tous les ans. » D'Argenville ajoute l'anecdote suivante qui montre à quel parti décoratif était parfois soumis le talent des meilleurs peintres de nature morte : « Il y avait à Marly, du côté du village, une allée basse et très couverte que les jardiniers avaient abandonnée, ne pouvant y élever de la charmille pour former une palissade qui pût renfermer, ainsi que dans le reste des jardins, les carrés de bois; Louis XIV n'était pas accoutumé dans les petites choses, ainsi que dans les grandes, de trouver rien qui lui résistât. Ce prince imagina de faire découper en fer-blanc des feuilles attachées sur de gros treillages de charpente et de les faire peindre des deux côtés, suivant la forme et la couleur des feuilles de charmille. Ce prince employa, pour cet effet, Fontenay et Chavanne, habiles paysagistes de l'Académie. Ces feuilles étaient si bien imitées et si bien peintes que l'on s'y était trompé; il est fâcheux que le temps ait détruit un ouvrage si singulier ². »

A Versailles, à Trianon, les massifs de tubéreuses, de jacinthes, de jasmins toujours fleuris abondent. On connaît le montant de ces dépenses grâce aux *Comptes des Bâtiments du Roi*. Les Tuileries sont décorées de palissades de grenadiers, de jasmins et les parterres en broderies y alternent avec les parterres de fleurs. Ils n'étaient pas seuls à charmer les regards. Il y avait aussi, parmi tant d'autres, les jardins de Clagny que Mme de Sévigné célébrait le 17 août 1675 : « Il y a des palissades à hauteur d'appui toutes fleuries de tubéreuses, de roses, de jasmins, d'œilleux : c'est assurément la plus belle, la plus surprenante, la plus enchantée nouveauté qui se puisse imaginer ³. »

Déjà Mlle de Scudéry avait chanté dans sa *Clélie* les charmes du jardin de Valterre (Vaux-le-Vicomte) : « On ne voit que du vert et de l'eau; ce qui fait un objet si propre à rêver que les indifférents ne s'en sauraient empêcher », et, comme pour composer le fond même d'une toile de Belin de Fontenay dont les corbeilles et les vases fleuris se détachent sur un fond de parc, elle note encore : « Il y a même dans cet aimable bois diverses choses qui, le rendant plus sauvage, le rendent plus agréable, car on voit en divers lieux de grosses roches couvertes de mousse, qui par leur stérilité font paraître les arbres qui les environnent plus verts ⁴. » Guez de Balzac aime aussi les sites émaillés de fleurs à peindre : « J'entre en une prairie où je marche

2. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé...*, 1745-1752, t. III, p. 178 ss. HURTAUT dans son *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, 1779, t. III, p. 494, fait allusion à cet ouvrage dans son article sur Marly-le-Roi : « Il y a un petit bois découpé de plusieurs allées, au milieu duquel on trouve une rotonde soutenue par huit colonnes, avec des chapiteaux d'ordre ionique, le tout peint par Fontenay. »

3. Sur le sentiment de la nature consulter l'excellent ouvrage de Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, 1953.

4. Mlle DE SCUDÉRY, *Clélie*, 1660, V, 3, p. 1101 ss.

sur les tulipes et les anémones que j'ai fait mêler avec les autres fleurs... C'est un pays à souhaiter et à *peindre* que j'ai choisi pour vacquer à mes plus chères occupations et passer les plus douces heures de ma vie⁵. »

Les jardins se multipliaient à Paris. Sauval nous en donne la nomenclature, et



FIG. 1. — PAUL LIÉGEOIS. — Des Fruits. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

De Paul Liégeois, les œuvres étaient fort recherchées et figurent souvent dans les inventaires, en particulier ceux de Boyer de Forestat, de Jacques Bailly et de Philippe de Champaigne.

ajoute pour conclure : « En je ne sais combien d'autres endroits se voient des jardins en quantité, tout jonchés de tulipes, d'anémones, d'œillets et de toutes sortes de fleurs, sans parler des plantes et simples, car il y en a au faubourg Saint-Marceau et au faubourg Saint-Michel, au Temple, à Montmartre et presque en tous les quar-

5. BALZAC, Lettre à La Motte Aigron, 4 septembre 1622, dans *Les premières Lettres*, Droz, 1933, t. I, p. 134.

tiers de Paris et les faubourgs où, partout, il semble que la nature prenne plaisir à se jouer de ce prodigieux mélange de couleurs toutes nouvelles qu'elle étale aux yeux chaque jour, dont la diversité surprenante, d'où dépend leur prix et leur rareté, fait paraître une puissance qui approche de sa puissance infinie⁶. »

La culture des fleurs naturelles était devenue une véritable passion, à tel point que l'on regardait comme de mauvais goût un homme qui ne sacrifiait pas à cette mode : boutiquiers et artisans se livraient alors avec frénésie à la recherche de variétés nouvelles ; un amateur hollandais donna jusqu'à quatre mille six cents florins, plus un carrosse et deux chevaux avec le harnachement complet, pour acquérir un oignon de tulipe qui se nuançait d'argent, de pourpre, de lilas, de rouge foncé, de rose tendre, de jaune, de brun, de blanc. En France, l'*Amateur de Tulipes*, célébré par La Bruyère, semblait être le portrait de l'avocat Cabout qui s'occupait des affaires du Grand Condé. Le plaisir que le prince prenait lui-même à jardiner nous est confirmé par un poème de Georges de Scudéry : *Sur des pots de fleurs que le Prince de Condé cultivait à Vincennes*. Le même auteur, dans son gouvernement de Notre-Dame-de-la-Garde, près de Marseille, où il résidait avec sa sœur Madeleine, dégoûté de la poésie et des poètes, se mit à consacrer ses dernières années à la culture des tulipes. Il se consolait de la vanité du monde tandis que le courtisan obscur Du Bois Hus se lamentait :

*Astres des Champs, beaux yeux des Prés,
Faites nous voir que vous souffrez
Les mêmes tourments qu'il endure
Et vous voyants œillets quittant votre couleur
D'une blême peinture
Marquez sur votre front les traits de sa douleur.*

Quant à Saint-Amant, dans son poème de *l'Automne des Canaris*, il semble imiter les ordonnances des *Buffets* dressés pour des collations dans quelques grandes galeries, que les peintres aimeront reproduire, Baudesson, Liegeois ou Garnier :

*Les Figs, les Muscats, les Pêches, les Melons
Y couronnent ce Dieu qui se délecte à boire
Et les nobles Palmiers sacrés de la Victoire
S'y courbent sous des fruits qu'au miel nous égalons⁷.*

6. SAUVAT, *Histoire...* Paris, 1724, in-4°, t. II, p. 284.

7. De même, attaché à la maison de Gaston d'Orléans, Tristan l'Hermite composait la « *Comédie des Fleurs* » :

*De cette agréable entrevue
L'Absinthe fait avec la Rue
Un discours de mauvaise odeur
Et la jeune Epine-vinette,
Qui prend parti pour la pudeur
Y montre son humeur aigrette*

*D'autre côté Madame Ortie
Qui veut être de la partie
Avec son cousin le Chardon
Vient citer une médisance
D'une jeune fleur de Melon
A qui l'on voit enfler la panse.*



116. 2 NICOLAS BAUDESSE. - Des Fleurs

Nicolas Baudesson, lié d'amitié avec Pierre Mignard, fut le rival de J.-B. Monnoyer que protégeait Le Brun. Les inventaires des collections témoignent du goût très vif de ses contemporains pour ses compositions florales.

Le même style décoratif, dans le goût théâtral, préside aux compositions florales nombreuses dans les vastes demeures de l'époque dont elles ornent les dessus de porte.

D'autres aimaient les fleurs d'une façon moins naturelle. Avec passion ils en faisaient naître d'artificielles, mais de non moins admirables, où tous les règnes de la nature participaient : une main habile maniait des couleurs et de fines poudres à la gouache, tandis que le grain du vélin suggérait la texture délicate des corolles végétales sur les feuillets d'un livre. L'un des plus remarquables est l'ouvrage de Jean Le Roy de la Boissière, achevé en 1610, et conservé aujourd'hui à la bibliothèque du Muséum d'histoire naturelle de Paris⁸. L'auteur était de noblesse poitevine.

*Timanthe sans égal dont la dextre savante
Fait tout ce que nature à notre œil représente*

écrivait de lui l'apothicaire Paul Constant, son contemporain. On ne sait s'il faut admirer davantage la légèreté des fleurs ou le précieux des insectes dans cet ouvrage qui avait permis à son auteur de tromper les longues heures de la maladie, et qui nous charme encore.

De Daniel Rabel, le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale possède un splendide recueil achevé en 1624⁹. Il a appartenu successivement au duc de Mazarin, au président de Rieux, à M. de Gaignat, puis au duc de la Vallière. Cet ensemble d'une centaine de planches de fleurs peintes sur vélin ravit les contemporains de l'auteur, aussi habile à inventer des ballets qu'à figurer fidèlement les plus simples fleurs¹⁰.

Cet artiste de la fin du xvi^e siècle, né en 1578, est l'auteur du *Theatrum Florae*¹¹ : suite de gravures dont la première édition parut en 1622 et dont les modèles servirent au recueil des peintures sur vélin deux ans plus tard. Daniel Rabel, qui mourut à Paris en 1637, fut peut-être le premier peintre que choisit Gaston d'Orléans pour sa collection de fleurs peintes. Le frère de Louis XIII, dès 1630, fit exécuter des aquarelles sur vélin qui reproduisaient les plus curieuses plantes du jardin bota-

8. LE ROY DE LA BOISSIÈRE, *Florilegium*, ms. sur vélin, peint à Poitiers en 1610, à la Bibliothèque du Muséum d'histoire naturelle.

9. *Recueil de cent planches de fleurs et d'insectes peints sur vélin en miniature par Daniel Rabel en 1624*, Cab. des Est. de la B. N., Jd 19.

10. C'est probablement pour cet ouvrage que Malherbe écrivait son sonnet :

*Quelques louanges non pareilles
Qu'il appelle encore aujourd'hui
Cet ouvrage plein de merveilles
Met Rabel au-dessus de lui*

*L'art y surmonte la nature
Et si mon jugement n'est vain
Flore lui conduisait la main
Quand il faisait cette peinture.*

11. *Theatrum Florae*, chez Firens, 1638, Cab. des Est. de la B. N., Jd 26.

nique qu'il avait fondé à Blois. A la mort du prince, en 1660, la collection se composait déjà de plusieurs centaines de pièces. Louis XIV en hérita. Nicolas Robert, né à Langres le 18 avril 1614, fut chargé de la continuer. Devenu en 1664 « peintre ordinaire de Sa Majesté pour la miniature » il enrichit la précieuse série de sept cent vingt-sept vélins. Nicolas Bailly, Nicolas Villemont furent ses collaborateurs jusqu'à sa mort survenue le 25 mars 1685. Après lui, Jean Joubert, Claude Aubriet, Madeleine Basseporte, Gérard van Spaendonck enrichissent successivement la collection, jusqu'à la Révolution. J.-B. Huet, Redouté, Maréchal, Lesourd de Bauregard, Pancrace Bessa, Laure Devéria, Adèle Riche y travaillent au cours du XIX^e siècle. Telle est l'origine de cette suite de six mille cinq cents vélins conservés aujourd'hui au Muséum d'Histoire Naturelle¹² et dont le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale a retenu de précieux exemples¹³. Sans doute, dans ces pages délicates, la part de création artistique se réduit-elle au souci de fixer avec la plus grande fidélité possible l'instant où la fleur s'épanouit pour que les amateurs, épris de curiosités scientifiques, puissent en jouir le plus longtemps. S'il est vrai que l'imagination créatrice est exclue de ces pièces documentaires et scientifiques, il est permis toutefois de goûter, en marge d'une étude consacrée à la nature morte, le charme de cette application scrupuleuse à reproduire la nature vivante dans ses modèles périssables.

Avant de participer à cette vaste entreprise, Nicolas Robert s'était fait connaître par la *Guirlande de Julie*¹⁴. Vivement épris de Julie d'Angennes, l'une des filles de la marquise de Rambouillet, le marquis de Montausier eut l'idée de lui offrir le 22 mai 1641, jour de la sainte-Julie, une guirlande de fleurs écloses du jardin de Pomone. Ce recueil de madrigaux plus ou moins ingénieux, calligraphiés par Jarry, était un véritable tournoi de poète sur un même sujet. Toutes ces fleurs chantées en vers, Nicolas Robert fut chargé de les peindre, chacune à part, sur vingt-neuf feuillets de vélins. Cette guirlande de fleurs fut regardée comme un chef-d'œuvre de galanterie. La mode venait d'Italie, mais l'idée n'était pas nouvelle. Déjà poésie et botanique s'allient dans un précieux ouvrage imprimé à Douai en 1616 : *Jardin d'hiver ou cabinet des Fleurs contenant en XXVI Elégies les plus rares et signales Fleurons des plus fleurissants parterres. Illustré d'excellentes figures représentant au*

12. La collection des vélins du Muséum a été étudiée par H. STEIN. *La collection des vélins du Muséum d'Histoire naturelle*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, I, pp. 273-306 et par L. BULTINGAIRE *Les origines de la collection des vélins du Muséum*, dans *Archives du Muséum*, 6^e série, t. I, pp. 129-149; *Les peintres du jardin du roy au XVIII^e siècle*, *ibid.*, t. III, pp. 19-36; *Les peintres du Muséum à l'époque de Lamarck*, t. VI, pp. 49-58. En 1925, un inventaire général a été entrepris de toutes les pièces signées ou non de cette collection.

13. *Fleurs peintes par Aubriet, Robert, Rabel, J. Joubert, Mlle Basseporte*. Ce recueil provient d'un échange fait en 1834 avec le Muséum d'Histoire naturelle, Cab. des Est. de la B.N., Jd 29.

14. CHABOUILLET, *Robert, Peintre* N.A.F., 1873, pp. 313-325. Sur la *Guirlande de Julie*, consulter G. GABILLOT, *La Guirlande de Julie*, dans G.B.A., 1914, I, pp. 349-362.



FIG. 3. — JEAN GARNIER. — Louis XIV, morceau de réception à l'Académie Royale, 1672.
Musée de Versailles. Phot. E. Mas.

À Jean Garnier l'Académie royale, le 7 mars 1671 « lui a ordonné de faire le portrait du Roi au milieu de divers fruits et instruments des arts ». Ce morceau de réception, ainsi que les portraits et les tableaux de fleurs ou de fruits qu'il exposait aux Salons de 1673, 1694 et 1704 démentent la notion trop étroite d'une spécialisation des genres en peinture.

*naturel les plus belles fleurs des jardins domestiques par Jean Francau*¹⁵. L'auteur révèle ses intentions en l'Épître dédicatoire de l'ouvrage : « Comme les jardins et parterres domestiques parmi ses glaces, grêles et neiges sont rendus plus stériles et que lors la nature nous retire ses jeux fleuris, j'ai à dessein représenté du crayon de ma plume aucuns fleurons plus signalés pour en faire participer cette triste saison et à l'aise contempler en icelle, ainsi que dans un cabinet, les naïfs portraits des

15. J. FRANEAU, *Jardin d'hiver ou Cabinet de fleurs*, Douai, 1616, Cab. des Est. de la B. N., Jd 3.

fleurs les plus choisies. » On y trouve poèmes et portraits de l'hépatique, du safran, des oreilles d'ours, dents de chien, hyacinthe, anémone, glaïeul, fritillaire, narcisse, couronnes impériales, tulipes, pivoine, martagon, lis, iris, colchique, cyclamen, girofle, œillet, toutes fleurs qui entrent ainsi dans les compositions des artistes contemporains.

Le développement de l'art des jardins n'est pas étranger à l'épanouissement de la peinture florale. Les premiers jardins botaniques français s'inspirent de ceux de Padoue, Pise, Florence, Ferrare ou Bruxelles. Guy de la Brosse crée à Paris le premier jardin de plantes médicinales sur un terrain proche de l'abbaye de Saint-Victor et dont il a fait don au roi. Nommé premier intendant de l'établissement en 1626, il s'entoure de peintres et de graveurs tels que Nicolas Robert, Louis de Châtillon, Abraham Bosse pour reproduire quelques-unes des deux mille trois cent soixante espèces végétales qu'il avait réunies. Dans son catalogue du Cabinet du Roi, Florent Le Comte ne manque pas de mentionner ce recueil : « *Le livre des Plantes* contient cent trente-trois planches de plantes, une vignette et une lettre, le tout gravé par Brosse, Robert et Chatillon¹⁶. »

Le plaisir de collectionner ces images fait perdre de vue le profit scientifique que l'on en tirait. Cependant d'autres recherches dans les techniques des arts appliqués accroissent les représentations florales. Au plaisir qu'ils donnent à l'amateur, ces livres joignent les services qu'ils rendent à l'orfèvre et au brodeur ; l'un et l'autre y puisent des modèles. Le graveur et le dessinateur de plantes est à la fois botaniste et ornementiste. Pierre Vallet édite en 1608 *Le Jardin du Roy très chrétien Henri IV, roi de France et de Navarre, dédié à la Reine*¹⁷, les planches sont gravées d'après les plantes cultivées par Jean Robin, botaniste du roi en son jardin de la pointe de la cité. Ces soixante-douze planches sont « à l'usage de ceux qui voudraient peindre ou enluminer ou broder ou faire de la tapisserie ». Jean Messenger, entre 1615 et 1631, met en vente des *Bouquets de fleurs dans de petits vases de formes originales*¹⁸. Crispin de Passe publie avec succès, en 1614, son *Hortus Floridus*¹⁹. Plus tard Jean Le Clerc, graveur et marchand d'estampes, achève en 1615 une suite de *Bouquets de fleurs dans des vases ornés* dont beaucoup sont inspirés de Langlois²⁰. Pierre Firens réédite en 1633 le *Theatrum Florae* d'après Daniel Rabel²¹. Des orfèvres,

16. Florent LE COMTE, *Cabinet des Singularités...*, 1699, t. I, p. 58.

17. P. VALLET, *le Jardin du Roy Henri IV*, 1608, Cab des Est. de la B. N., Jc 6.

18. De Jean Messenger, graveur éditeur de 1615 à 1631 une suite de six pièces numérotées, sans titre, l. Messenger excudit, l. Piquet incidit ; au-dessous du n° 1, dans une banderolle, on lit : « *Flos, speculum vitae, modo vernal et interit avra.* »

19. Une suite intitulée : *Cognoscite lilia agri quomodo crescant, etc.* Ces pièces représentent des dessins de plantes et de fleurs ; une autre suite, *Hortus Floridus*, 1614, Cab des Est. de la B. N. Jd. 22.

20. *Livre de fleurs où sont représentées toutes sortes de fleurs*, par LANGLOIS, à Paris chez Jean Le Clerc, rue Saint-Jean-de-Latran, avec privilège du Roi, 1615.

21. *Theatrum Florae*, chez FIRENS, Cab. des Est de la B. N. Jd 26.

comme François Lefebvre, inventent des *Livres de fleurs et de feuilles pour servir à l'art d'orfèvrerie*²². Dans le même esprit composent Gédéon l'Egaré, Balthazar le Mercier et Balthazar Montcornet.

La mode de la broderie donne un grand développement à la gravure de fleurs. Théodore de Bry fournit aux brodeurs des planches aussi délicates que fidèles. Nicolas de la Fage travaille pour Anne d'Autriche. Louis XIII fait venir d'Italie, en même temps que Poussin, le miniaturiste lorrain François Nicolas de la Fleur, vanté à la fois par Félibien et l'abbé de Marolles pour ses bouquets fort recherchés²³. Les *Fiori Diversi*, publiés à Rome en 1640 par Nicolas Robert, connaissent un vif succès; il en est de même pour ses *Variæ ac multiformes florum species* parues plus tard à Rome, en 1665²⁴. Rien n'égale l'aisance des corbeilles fleuries de Bonnart. Jean Vauquer achève, d'après ses propres dessins, un *Livre de fleurs*²⁵, tandis qu'il répand les planches inspirées des amples arrangements de Jean-Baptiste Monnoyer. De ce dernier, les livres de plusieurs corbeilles ou plusieurs paniers de fleurs ou couronnes étaient accueillis avec la plus grande faveur²⁶.

Diverses fleurs mises en bouquet, dessinées et gravées par Jacques Bailly, peintre du Roy, paraissent vers 1670. Parallèlement, les planches innombrables des livres de *Vases* fournissent autant de compositions florales. Ces recueils sont fort recherchés, tant en France qu'à l'étranger. Florent le Comte cite quelques *Maîtres pour les Vases* : « Horatius Scopa Neapolitanus, 1612; Jules Bonazonne, Aenas Vicus de Parme, en 1534; Augustin Vénitien, Marc Antoine, Martin Roux Florentin, Jean Lepautre, François Vandenvingaerde, Daniel Boutemye, Henry Vanderborcht, C. Vischer, Jean Théodore de Brie, Jacques Kempener, Jean Dunstall, Delff, J. Royer. » On ne manquera pas d'y ajouter les estampes qui circulaient dans tous les ateliers, offrant de faciles répertoires aux peintres de fleurs pour leurs compositions. Ainsi le *Recueil de divers vases antiques* par Charles Errard, peintre du Roy est une suite de douze estampes, non datées et gravées par G. Tournier²⁷. *Le livre des vases* inventé par M. Stella, chevalier et peintre du Roy, 1667, à Paris, aux Galeries du Louvre, chez Claudine Sella était de la propre invention de Françoise Bouzonnet

22. *Livre de feuilles et de fleurs utiles aux orfèvres et autres arts, inventé par François Le Febvre*, Balthazar Montcornet fecit, Paris 1657, Cab. des Est. de la B.N., Le 40.

23. Nicolas Guillaume de La Fleur, né en Lorraine meurt à Rome en 1670; on connaît de lui une suite de vingt-quatre pièces, avec son portrait, qui porte en titre : « *Nicolaus Guillelmus A Florae Lotharingus fecit. Romae, 1630.* » Cab. des Est. de la B.N., AAI.

24. *Diverses fleurs dessinées et gravées par Nicolas Robert*, Cab. des Est. de la B.N., Jd 31.

25. Jean Vauquer dessinateur et habile graveur a travaillé à répandre les compositions de Jean-Baptiste Monnoyer; l'œuvre de Vauquer est réunie dans un volume au Cab. des Est. de la B.N., Ee 6.

26. Œuvre de J.-B. Monnoyer, Cab. des Est. de la B.N., Da 45.

27. Les divers vases antiques de Charles Errard figurent dans le *Recueil* provenant de l'abbé de Marolles, *Livre de Vases*, Cab. des Est. de la B.N., Hd 101.

Stella²⁸. Comme l'a remarqué M. Jean Vallery-Radot²⁹, Monnoyer lui-même ne craignait pas d'y puiser des modèles pour sa suite des *Vases diaphanes* et des *Vases opaques*. Il faudrait, en fait, citer la plupart des ornemanistes de cette époque : Georges Charmeton, Jean Lepautre, Pierre Cottart et Jean Marot. Ils révèlent, en de savants trophées, les éléments les plus variés de la nature morte. En particulier Alexandre Betou, né à Fontainebleau, achève en 1647 presque une centaine de pièces inspirées des peintures du Primatice. Sa suite de trophées d'armes, d'instruments de musique, d'outils et d'objets variés prolonge très tard l'esprit qui présidait aux savantes ordonnances des choses inanimées de l'époque de la Renaissance. Une filiation s'établit entre les maîtres ornemanistes, à Paris et en province.

Eloigné de la capitale, Racan adresse des stances à Tircis. Il vante à cet habitué du salon de Mme de Rambouillet l'homme heureux qui vit à la campagne :

*Il voit de la verdure et des fleurs naturelles
Qu'en ces riches lambris l'on ne voit qu'en portrait.*

A ce propos, Héroard rapporte dans son *Journal* que Louis XIII s'amusait à contempler les peintures de Fontainebleau : « Il considère les fruits des vases peints au lambris et les nomme », écrit-il le 28 avril 1605³⁰. Le jeune prince était alors âgé de cinq ans. Ce lambris s'apparente à ces panneaux décoratifs, si fréquents dans les Galeries, dont le meilleur exemple est au Cabinet des Grelots du château de Beauregard, en Blésois : des orfèvreries et des livres, des trophées militaires, des instruments des arts et des sciences sont les œuvres d'une main adroite et anonyme³¹.

L'importance de la nature morte au dix-septième siècle résulte peut-être d'une vision du monde panthéiste et matérialiste. Spinoza et Descartes se côtoient dans les allégories relatives aux cinq sens, si nombreuses à cette époque chez les peintres de la Réalité. Le pain a délaissé sa signification secrète pour évoquer d'une façon sèche le toucher. Le vin n'est plus celui de la *Cène*, ni des *noces de Cana*, mais celui du goût. Les livres ont perdu leur valeur biblique, ils servent au sens de la vue. L'ouïe recueille les sonorités des instruments de musique que portaient autrefois les saintes et les bienheureux. L'odorat s'exalte au parfum du lis qui cesse de rappeler la pureté. On pourrait dresser l'inventaire de tous les objets de la vie silencieuse qui méritaient à cette époque d'entrer dans la composition des natures mortes. La liste n'en serait pas très longue. La plupart se rangent en catégories et les thèmes désormais

28. Des Stella, une suite remarquable de cinquante pièces est au Cab. des Est. de la B. N., Hd 101 a.

29. J. VALLÉRY-RADOT, *Note sur trois gravures de la suite des Vases opaques de J.-B. Monnoyer*, dans *B.A.F.*, 1947-1948, p. 55.

30. Jean HÉROARD, *Journal*, 1868, t. I, p. 128.

31. Comte Hugues DE CHEYRON DU PAVILLON, *Le château de Beauregard-en-Blésois*, 1935.

commencent à se fixer. Ainsi des distinctions s'établissent entre les tableaux de fleurs et de fruits, les « buffets », les « déjeuners » et les « desserts », les tables de cuisine, les trophées militaires, de chasse ou de pêche, les « vanités ». La nature morte, d'esprit religieux et presque mystique du début du dix-septième, tend alors à disparaître pour faire place à un genre dont les effets décoratifs s'accordent mieux avec l'apparat déclamatoire et théâtral du grand siècle.

MICHEL FARÉ.

RÉSUMÉ: *Nature and Still Life in the Seventeenth Century.*

The love of living nature was not without influence on the development, of still life, in the seventeenth century, as is testified by the inventories of the Royal Residences of the Louvre, the Tuileries, Marly, Fontainebleau, Meudon and Versailles. Madame de Sévigné, Mademoiselle de Scudéry, Guez de Balzac and the poets Saint-Amand and Tristan l'Hermite, describe the models which adorned the flower-beds of the gardens and provided the finest ornament in the vast decorative compositions, which were such a common feature inside the houses. The number of gardens increased enormously in Paris, while the growing of flowers became a real passion; like that of the vellum albums of which the most renowned was the *Guirlande de Julie*. The collection of portraits of flowers, begun by Nicolas Robert for the Duke of Orléans, brother of Louis XIII, continued right up to the nineteenth century at the Museum d'Histoire Naturelle. The scientific point of view of these portrayals often coincided with the preoccupations of the goldsmiths and embroiderers to whom the painters and ornamentalists applied. These collections of engravings of vases, flowers or fruits were both numerous and much sought after. The importance of still life in the seventeenth century is doubtless the result of a pantheistic and materialistic vision of the world, reflected by both Spinoza and Descartes. The painting of objects of a religious and mystical inspiration, characteristic of the beginning of the seventeenth century, tends to disappear and make way for a style whose decorative effects are in harmony with the pomp and circumstance of the *grand siècle*.

LES BUSTES DE PIERRE MIGNARD

EN février 1884, la « Gazette des Beaux-Arts » publiait une longue étude de Louis Courajod ¹ sur deux effigies en marbre du grand rival de Lebrun ². Courajod, en conclusion de ses recherches, redonnait à Martin Desjardins le buste de Mignard conservé au Louvre (fig. 1) et attribué longtemps sans motif sérieux à Coysevox ³ et proposait de reconnaître le ciseau de Girardon dans un autre buste célèbre de Mignard exposé à l'église Saint-Roch (fig. 2) et traditionnellement donné à Desjardins.

Ces attributions ont toujours, depuis, été acceptées ⁴. En 1955 encore, la reproduction du buste de saint Roch ornait une affiche et la couverture d'un catalogue publiées à l'occasion de la Rétrospective Mignard et Girardon au Musée de Troyes ⁵.

Or, Courajod a commis ici d'incontestables erreurs.

Mignard, de son vivant, aurait, selon lui, possédé deux bustes, dont l'un, par Desjardins, fut donné par sa fille à l'Académie, et dont l'autre, par Girardon, aurait été placé à sa mort, sur la tombe du peintre à l'église Saint-Roch, puis, plus tard, à l'église des Jacobins Saint-Honoré. Les saisies révolutionnaires firent par la suite parvenir les deux bustes au Musée des Monuments Français d'où ils furent envoyés au Louvre et à Saint-Roch.

Sur Mignard — et sur Girardon, également, d'ailleurs — l'on dispose de documents nombreux. Or, ni dans les différents testaments de Mignard, ni dans son inventaire après décès, ni dans les procès de succession entre ses enfants ⁶, ne se trouve cité le buste de saint Roch. Aucun auteur contemporain de Mignard et de Girardon n'en parle. Le premier peintre de Louis XIV a bien chez lui son buste, mais un seul buste, et par Martin Desjardins : il y attache assez d'importance pour recommander à sa fille dans plusieurs codicilles ⁷ de le placer sur son tombeau. Ce vœu, néanmoins, n'est pas exaucé facilement puisqu'une sentence du Châtelet ⁸ doit



FIG. 1. MARTIN DESJARDINS. — Buste de Mignard. Musée du Louvre.
 Phot. Archives Photographiques.

obliger les enfants de Mignard à faire les frais du tombeau paternel. Catherine Mignard, comtesse de Feuquières, signe bien en 1697 avec le sculpteur De Dieu⁹ un contrat pour l'exécution du monument dans l'église Saint-Roch, mais, contrairement à ce qu'avait cru Courajod, rien n'est exécuté. Quand, en 1725, Germain Brice¹⁰ donne une description minutieuse de Saint-Roch, il signale seulement que Mignard est inhumé dans cette église; il n'y a rien sur son tombeau.

En 1726, le testament de Mignard est si bien oublié que la comtesse de Feuquières offre le buste par Desjardins à l'Académie : l'identification est rendue certaine par le texte de la délibération académique¹¹ à laquelle participèrent encore des contemporains du peintre et du sculpteur. Pendant soixante ans, le

buste est signalé dans les inventaires des collections académiques¹².

L'âge venu, Catherine Mignard songe à nouveau au tombeau. Elle le conçoit comme un double hommage au génie paternel et à sa piété filiale. Jean-Baptiste Lemoyne encore jeune reçoit la commande de ce mausolée où la comtesse de Feuquières doit figurer agenouillée devant le buste de Mignard¹³. Ce monument est terminé dans l'église des Jacobins Saint-Honoré (fig. 3), en 1743, après la mort de

Catherine Mignard. Lépi-
cié en exécute l'année
suivante une excellente
gravure : il est aisé d'y
reconnaître en motif cen-
tral le buste aujourd'hui
à Saint-Roch.

Sur ce buste, dont
nul n'avait auparavant
parlé, dès le XVIII^e siècle,
les avis diffèrent. Dans
tous les guides et descrip-
tions de Paris¹⁴ où le
mausolée suscite de vifs
éloges, le buste est consi-
déré comme une œuvre
de Desjardins. Mais Cay-
lus¹⁵ dans une notice
sur Mignard l'attribue à
Girardon. Cette opinion
n'est pas inexplicable.
Caylus voyait fréquem-
ment à l'Académie le
buste de Desjardins : il a
pu spontanément imagi-
ner que le second buste
de Mignard était de
Girardon, son contempo-
rain, son compatriote et
son ami.

Nul ne confirme, en
effet, avant Courajod,
l'affirmation de Caylus.
Les deux bustes, quand
ils sont recueillis au

Musée des Monuments français, sont inventoriés tout d'abord sous le nom de Desjardins. Mais Lenoir, Directeur de ce Musée, ne tarde pas à deviner la vérité. Dans les catalogues du Musée des Monuments français, Lenoir indique que le buste venu de l'Académie, et aujourd'hui au Louvre, est « l'original » par Martin Desjar-
dins ; l'autre n'est donc qu'une copie¹⁶.

En effet, la comparaison des œuvres conduit inéluctablement à cette conclusion.

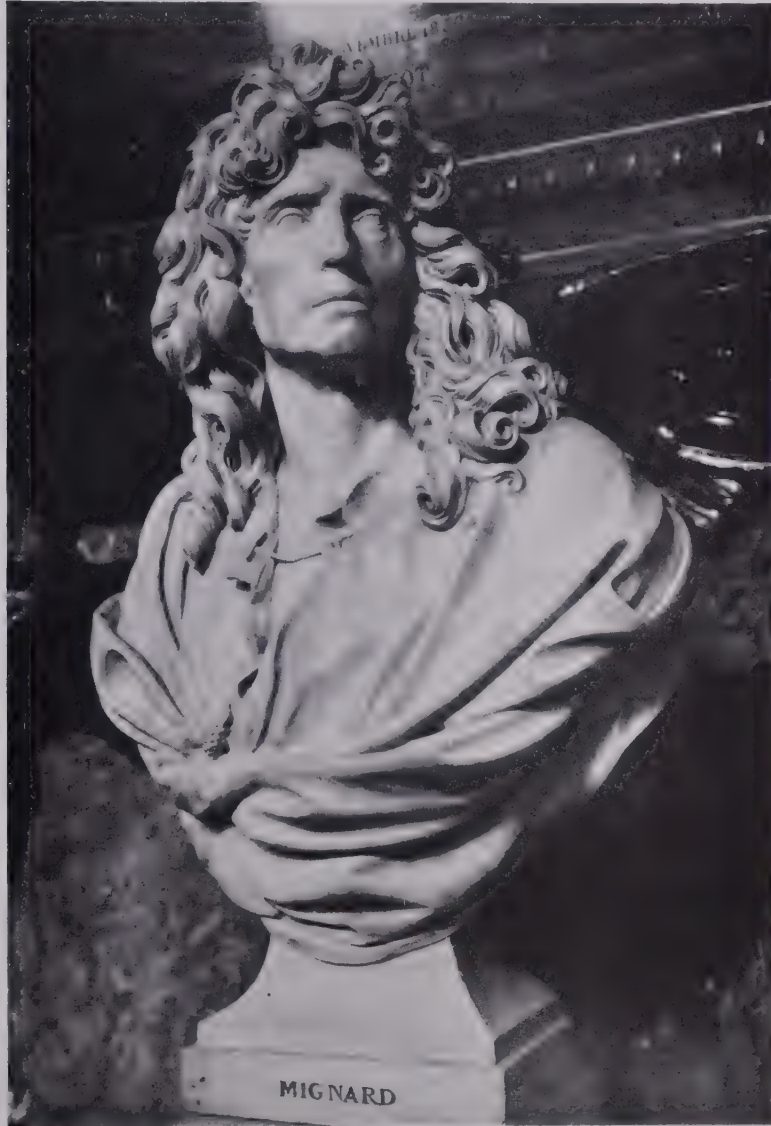


FIG. 2. — Buste de Mignard, copie d'après Desjardins
Église Saint-Roch.

Les deux bustes sont trop semblables pour être deux originaux de deux sculpteurs en leur temps également célèbres. Ils sont aussi de qualité très inégale. Courajod reconnaît, et ne s'en étonne pas, la supériorité de Desjardins. Mais surtout, les variantes ne sont pas dues au hasard, et représentent à l'évidence l'adaptation du buste original au mausolée projeté par Lemoyne. Pour éviter un parallélisme fâcheux avec une pyramide, la tête n'est plus de profil mais de trois quarts, la chemise, les

cheveux, et surtout le haut de la tête sont grossièrement exécutés comme pour une œuvre placée haut; la draperie est modifiée selon le mouvement des bras de la comtesse de Feuquières; la face postérieure, la base ne sont pas celles d'un buste du ^{xvii}^e siècle : le dos, de la tête aux épaules, n'est pas du tout sculpté, et l'effigie originelle s'arrête dans la draperie, curieusement haut; il est aisé de constater que cette sculpture a été transformée par l'addition d'un important morceau de marbre formant piédouche, complétant la draperie, et en biseau, une partie de la face postérieure : des rivets de marbre très apparents n'ont pas été dissimulés (fig. 4). Si l'on imagine le buste sans cette transformation (que la disparition de la plus grande partie du monument avant le transfert chez Lenoir suffit à expliquer) il est aisé de se rendre compte qu'il s'agit d'une effigie exécutée pour le mausolée de Lemoyne et



FIG. 3. — JEAN-BAPTISTE LEMOYNE. — Le tombeau de Mignard, dans l'église des Jacobins-Saint-Honoré, 1743.
Gravure par Lépicié. Phot. B. N.

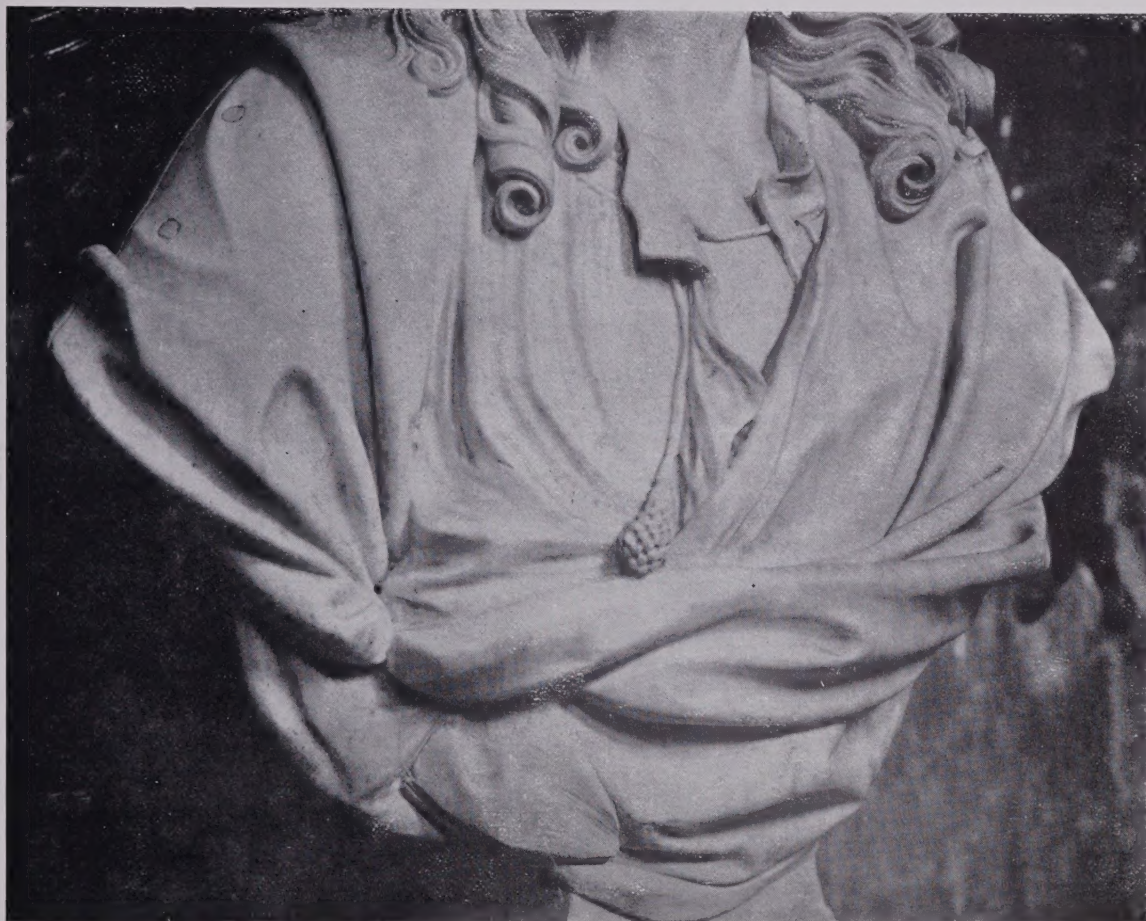


FIG. 4. — Détail de la fig. 2. — Ce document montre les rivets de marbre et la partie plus moderne de la draperie; l'effigie exécutée pour le mausolée a été ultérieurement changée en un buste par cette transformation.

d'après le buste de Desjardins. C'est une copie qu'un simple praticien, au XVIII^e siècle comme aujourd'hui, savait fort bien exécuter.

Le Mignard de Saint-Roch passe, si l'on en juge par la littérature, pour l'une des œuvres les plus célèbres de Girardon, l'auteur de chefs-d'œuvre à Versailles. Cette singulière méprise donne la mesure de notre méconnaissance de l'art du siècle de Louis XIV. Depuis soixante-quinze ans, les peintres de la réalité, Poussin et Claude, ont principalement retenu l'attention des historiens. Nombre de documents publiés au XIX^e siècle n'ont jamais été utilisés. La vulgarisation de la photographie, les facilités de déplacements, les possibilités d'études scientifiques, et surtout le goût de la rigueur dans les attributions, fort peu à la mode il y a cent ans, offrent dans ce domaine encore à peu près vierge l'occasion de découvertes ou de révisions intéressantes.

PHILIPPE HUISMAN.

(Voir résumé et note page suivante.)

RÉSUMÉ : *Busts of Pierre Mignard* :

A piece of sculpture portraying Pierre Mignard in the possession of l'église St-Roch in Paris, has many times been reproduced or exhibited among the authentic works of Girardon. An article by Courajod, published in the *Gazette des Beaux-Arts* seventy-five years ago, lies at the origin of this error. An examination of the work itself is sufficient to be able to state in reality we are here confronted by a copy of the *Mignard* by Desjardins, belonging to the Louvre. Executed in the middle of the eighteenth century and intended to be part of the decoration of Mignard's mausoleum, the St-Roch effigy, sculptured by J.-B. Lemoyne was transformed into a bust when the contents of this monument were dispersed. Contemporary documents prove, in any case, that Mignard, contrary to Courajod's hypothesis, had never possessed a bust of himself by Girardon.

NOTES

1. *G.B.A.*, 1884, I, pp. 153 à 165. Cette étude a été intégralement reprise par Courajod in *Alexandre Lenoir*, son *journal* et le *Musée des Monuments français*, t. III, 1887, pp. 73-89. Ce même sujet avait été traité par le même historien dans le *Bulletin Critique*, 1884, à propos d'un livre d'Henry Jouin et sous le titre *Antoine Coysevox et son dernier historien*; l'article du *Bulletin Critique* se terminait sur un jugement téméraire : « Ce livre, véritable compilation d'ana pourrait être justement intitulé : Recueil des erreurs sur la personne et les ouvrages de Coysevox mises en ordre et considérablement augmentées. » Les plus sévères censeurs errent parfois à leur tour...

2. Il existe d'autres bustes de Mignard dont l'un en marbre par Louis-Claude Vassé est conservé au Musée de Troyes. Plusieurs ont le buste du Louvre pour modèle, à New York dans une collection particulière (en marbre), au Musée de Versailles (en marbre), M. V. 819, (en plâtre), M. V. 1673, tous deux non exposés et tous deux inventoriés comme Coysevox.

3. *Description des sculptures... du Louvre*, 1856, n° 240, Coysevox, Mignard; Henry JOUIN, *Coysevox*, Paris, 1883, n° 262, et *G.B.A.*, 1882, p. 517.

4. P. FRANCASTEL, *Girardon*, 1928, n° 78, p. 90 et fig. 87 ; L. RÉAU, *les Lemoyne*, 1927, n° 44, p. 142 et fig. 35 et 37, pp. XXII et XXIII.

5. Exposition organisée au Musée des Beaux-Arts de Troyes, juin à octobre 1955. Le buste de saint Roch figure dans le catalogue comme œuvre de Girardon sous le n° 70.

6. *A.A.F.*, 1874-1875, et 1892, *passim*. Par ailleurs l'inventaire après décès de la comtesse de Feuquières, encore inédit, ne contient, bien entendu, aucune mention du prétendu Girardon.

7. Testament du 18 mai 1689 : « Je donne à ma fille... le petit buste de marbre que luy a donné M. Desjardins » *A.A.F.*, 1874-1875, p. 30. Codicille du 30 avril 1695 « à l'égard du buste de marbre qui représente ledit sieur Mignard et qui est dans la chambre où il couche, il sera laissé à ladite demoiselle Mignard sa fille pour... en faire l'usage qu'il s'est expliqué avec elle », *A.A.F.*, 1892, p. 244. Codicille du 5 mai 1695... « que le buste dont il a parlé... servira pour son épitaphe », *ibid.*, p. 246.

8. Sentence du 20 juillet 1696 : « ordonnons qu'il sera fait une épitaphe convenable... à laquelle épitaphe... le buste... sera mis au-dessus », *A.A.F.*, 1874-1875, p. 122.

9. Marché du 15 mars 1697 qui prévoit que « le buste de marbre du... sieur Mignard... sera fourni par la susdite dame », *A.A.F.*, 1892, pp. 253-255.

10. Germain BRICE, *Description de Paris*, 1725, t. I, p. 25 et suiv.

11. *Procès-verbaux de l'Académie*, t. V, pp. 17 et 18, séance du 29 novembre 1726.

12. André FONTAINE, *Les collections de l'Académie Royale*, 1910, pp. 164-165. Inventaire Naigeon et Lebrun, 1793, n° 209. Inventaire de 1775, ss. n°.

13. Le contrat entre Catherine Mignard et les Jacobins de la rue Saint-Honoré du 21 juillet 1735 in *A.A.F.*, 1874-1875, pp. 510-514. Le contrat entre Catherine Mignard et J. B. Lemoyne n'a pas été retrouvé.

14. PIGANOL, *Description...*, 1765, t. III, pp. 438-440, THIÉRY, *Guide des Amateurs...*, t. I, p. 152; DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque*, 1778, p. 135; HURTAUT, *Dictionnaire historique...*, 1779, t. III, p. 300; DULAURE, *Nouvelle description...*, 1791, pp. 99-100; MILLIN, *Antiquités Nationales...*, 1790, t. I, pp. 4 et 44 avec une gravure du mausolée.

15. CAYLUS, *Vie des Premiers Peintres...*, 1752, t. I, p. 167.

16. A. LENOIR, *Description... des Monuments... réunis au Musée des Monuments français*, An X, p. 304; « Des Jacobins rue Honoré, Monument érigé à Pierre Mignard... sa fille est représentée... auprès du buste de son père... L'original du buste est dans le XVII^e siècle ». L'effigie, arrivée des Jacobins Saint-Honoré, le 18 juillet 1795, est transférée par Lenoir à l'église Saint-Roch, le 19 octobre 1817 (*Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 385 et t. III, p. 303). Le buste de l'Académie entre chez Lenoir anonymement en Germinal An IV; il est catalogué sous le n° 293, « Mignard par Desjardins », avec une erreur d'origine « Des Jacobins ». Il est transféré au Louvre en 1816 avec cette fois une erreur de numéro. L'inventaire du Louvre note alors sans erreur « N° 2483, Mignard, Buste en marbre présumé de Desjardins ».

SOMMAIRE

CONTENTS

CHANOINE YVES DELAPORTE, Chartres :

André Félibien en Italie, ses visites à Poussin et à Claude Lorrain..... p. 193

André Félibien in Italy, his visits to Poussin and Claude Lorrain..... p. 193

MARCEL ROTH LISBERGER :

Professeur d'Histoire de l'Art, à l'Université de Yale, New Haven, Conn. : *Les Pendants dans l'œuvre de Claude Lorrain*. p. 215

Professor of Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn. : *Pendants in Claude Lorrain's œuvres*. p. 215

MARGARET WHINNEY :

Professeur à l'Institut Courtauld à Londres : *Le Séjour à Paris de Sir Christopher Wren*..... p. 229

Reader in the history of Art, Courtauld Institute, London : *Sir Christopher Wren's Visit to Paris*. p. 229

GEORGES WILDENSTEIN :

Inventaire après décès de Jean Forest..... p. 243

Inventory of Jean Forest..... p. 243

MICHEL FARÉ :

Conservateur au Musée des Arts décoratifs : *Nature et Nature morte au XVII^e siècle*..... p. 255

Curator at the Musée des Arts décoratifs, Paris : *Nature and Still Life in the Seventeenth Century*. p. 255

PHILIPPE HUISMAN :

Les Bustes de Pierre Mignard..... p. 267

Pierre Mignard's busts..... p. 267

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

La peste d'Azod, détail, par N. Poussin. Musée du Louvre. Phot. R. Viollet.

Reproduced on the cover:

The Plague at Ashdod, detail, by N. Poussin. Musée du Louvre. Phot. R. Viollet.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Le Labyrinthe de Reims*, par Elie LAMBERT; — *Brunelleschi et Ptolémée*, par Jean-Gabriel LEMOINE; — *Nicholas Hilliard in France*, par Noel BLAKISTON; — *L'Influence du Guide et Lubin Baugin*, par Pierre-Marie AUZAS; — *The religious drawings of Raymond Lafage*, par Nathan T. WITHMAN; — *Inventaire après décès de Jean Raoux*, par Georges WILDENSTEIN; — *A Largillière portrait at the Fogg Art Museum*, par Anna-Lena ELDB; — *Autour de la première exposition des peintures de Daumier*, par Jean CHERPIN; — *Some unpublished works by Daumier*, par K. E. MAISON; — *Etretat et les peintres*, par Raymond LINDON.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1958)

France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :

France, Union Française : 700 F

SUBSCRIPTION PRICE (1958)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY:

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.

IMPRIMÉ EN FRANCE

ETABLISSEMENTS BUSSON

LA GÉRANTE : L. MAUS

Dépôt légal : 1^{er} trimestre — N^o d'Editeur : 1 — N^o d'imprimeur : 123 P